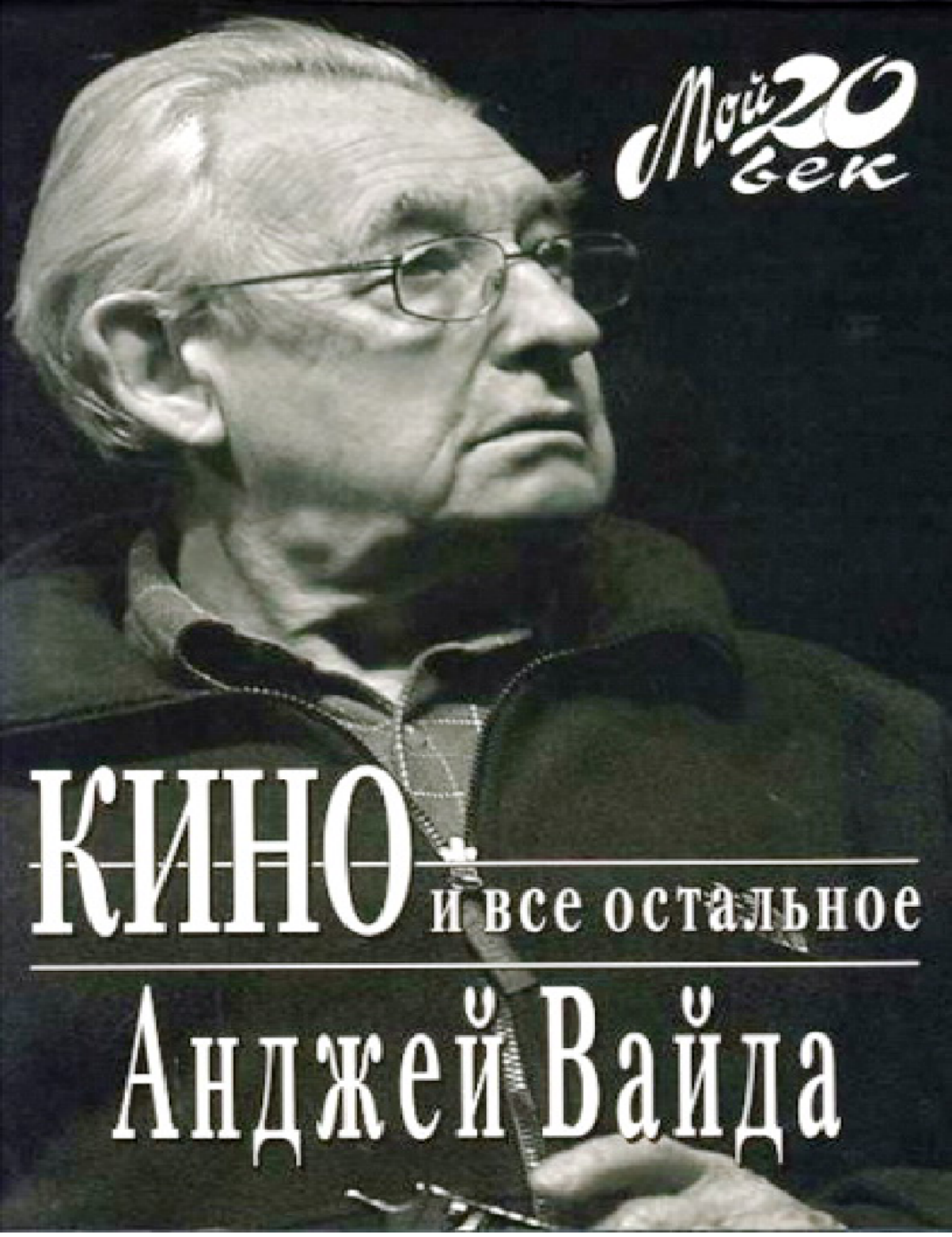

Мой XX век
КИНО
и все остальное
Анджей Вайда


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Фильмы и театральные постановки польского режиссера Анджея Вайды вошли в золотой фонд мировой культуры. «Канал», «Пепел и алмаз», «Всё на продажу» стали началом нового кинематографа Польши. Ф. М. Достоевский занимает особое место в его творчестве — на многих сценах мира, в том числе на сцене «Современника», он поставил «Бесов».

Фото на суперобложке Виктора Сенцова.

Издательство благодарит Кристину Захватович, Анджея Вайду и Ирину Рубанову, а также краковское издательство «Znak» и Московский театр «Современник» за предоставленные фотографии.

Перевод с польского И. Рубановой.

-
- Анджей Вайда
  -
  - К русскому читателю
  - Ангел над моей кроватью
  - Польский всадник
  - «Мы знали, чего от нас хотят»
  -
  - Сразу после войны
  - «Рисуй, рисуй, все равно Матейко не станешь…»
  - Школа янычаров, или Киноманы у власти
  - Два урока режиссуры,
  - Что они из этого поймут
  -
  - «Он еще обо мне затоскует»
  - Мой роман с властью
  - Четыре фильма 1972–1979 годов
    - ■
  - Театр совести Достоевского
    - ■
    - ■
  - Таинственный «Х» и «моральный непокой»
  - «Сделайте фильм о нас!»
  - Мечты прекраснее
    - ■
  - На холостом ходу
  - Я был шофером Леха Валенсы
  - Без цензуры и без зрителей

- Исследователи видеокассет
- Праздник цветов: Киото — Краков
- К свету
- Неожиданный эпилог
- Приложение
- Иллюстрации

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37

- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81

- 82
- 83
- 84
- 85
- 86
- 87
- 88
- 89
- 90
- 91
- 92
- 93
- 94

«Почему в предвоенной Польше, свободной и на свой лад демократической стране, ежегодно снималось несколько десятков фильмов, из которых ни один не имел ни малейшего значения, а в угнетенном коммунистическом крае под властью цензуры родилась польская кинематография, которая заняла свое место в мировом кино? Я думаю, что в этом парадоксе содержатся предпосылки всех наших взлетов и падений», — пишет в своих мемуарах Анджей Вайда, один из самых ярких и известных польских режиссеров.

Вайда рассказывает о годах учебы в Киношколе, кузнице «нового кино Польши», о движении «Солидарность», о творчестве — своем и коллег, излагает взгляды на развитие театрального и киноискусства, делится планами на будущее.

Россия, русская культура занимают особое место в творчестве Анджея Вайды.

На его счету немало пьес и фильмов по произведениям русских классиков.

Один из первых фильмов Анджея Вайды «Канал» (1957 г.) был удостоен специального приза Международного кинофестиваля в Канне, а после премьеры фильма «Пепел и алмаз» режиссер стал признанной фигурой не только польского, но и мирового кинематографа.

Второй мировой войне и трагическим временам оккупации Польши Вайда посвятил еще несколько картин, но сугубо военной тематикой свое творчество не ограничил.

Он успешно работал в жанре современной психологической драмы («Человек из железа» и «Человек из мрамора»), а особую известность получил как мастер экранизации литературной классики — от Шекспира до Булгакова.

Работу в кино Вайда совмещает с деятельностью

театрального режиссера.

В 2004 году он осуществил свою давнюю мечту — поставил спектакль «Бесы» по мотивам романа Ф. М. Достоевского в московском театре «Современник».

Анджей Вайда
КИНО И ВСЕ ОСТАЛЬНОЕ

Перевод с польского И. Рубановой

К русскому читателю

Моя первая встреча с Москвой состоялась в разгар суровой зимы. Все было в точности, как в польской присказке: «холодно, темно, до дому далеко»… Но уже тогда я понял, что здесь в трудных, временами нечеловеческих условиях живут потрясающие люди. Я имею в виду не только выдающихся художников, но прежде всего зрителей моего фильма «Поколение», показанного в существующем и по сей день кинотеатре «Ударник» и принятого здесь лучше, чем где бы то ни было.

Было это зимой 1954 года, времена стояли не самые лучшие, в воздухе висела какая-то мрачная тайна, проникнуть в которую не было никакой возможности, в особенности мне, 28-летнему режиссеру из Польши. Постепенно, с каждым новым приездом сюда, я учился России, добросовестно стараясь постичь то, что видел и наблюдал собственными глазами.

…Давным-давно, как говорится в сказках, в Москву со своим фильмом приехал Микеланджело Антониони. Прямо из аэропорта его повезли на показ «Приключения». На огромной площади перед кинотеатром стояла гигантская, плотно сбитая толпа. Изумленный, он спросил:

— Что делают здесь эти люди?

— Они хотят увидеть ваш фильм, но не волнуйтесь, мы как-нибудь пробьемся к входу.

— Нет, — сказал Антониони. — Разрешите мне задержаться. Я должен этим налюбоваться…

Независимо оттого, соответствует этот рассказ действительности или имеет фольклорное происхождение, он замечательно точно передает чувства режиссеров, приезжавших в СССР со своими фильмами. Наши картины здесь всегда ждали с нетерпением. Именно зрители были стимулом и действующими лицами тех настоящих праздников кино, в которые выливались наши встречи. Поражало почти религиозное отношение к искусству и художникам, мы чувствовали, как глубоко укоренено оно в психологии этих людей.

Разумеется, существовали и те, кто соблюдал, чтобы горячие чувства к зарубежному кино не переросли в нечто большее. Именно поэтому, когда мы — уже в перестройку — приехали в Москву с фильмом о «Солидарности» «Человек из железа», кто-то постарался сделать так, чтобы гигантский большегруз заслонил огромный рекламный щит около кинотеатра «Варшава» и перегородил вход в него. Во время торжественного показа

картины с машины продавали картошку.

Я всегда дорожил дружескими отношениями с теми, кто в этих невероятных условиях делал фильмы. Я поражался их смелости и стойкости в условиях, которые мы только отчасти чувствовали на себе. Здесь всегда на банальный вопрос режиссера режиссеру: «Что ты сейчас делаешь?» звучал один и тот же ответ: «Пробиваю фильм». Так определялась борьба с кинематографическими или политическими властями за утверждение и запуск в производство сценария или за выпуск готовой картины на экраны. Это «пробивание» длилось годами. Правда, и сценарий «Человека из мрамора» ждал своего часа 12 лет, но я-то за эти годы сделал десять других картин. А коллеги в СССР ждали и ждали решения судьбы своего очередного фильма и не имели никаких шансов параллельно делать что-нибудь другое. Я с грустью смотрел, как идет время, а на экране и сцене появляется так мало произведений, рожденных замечательными помыслами и планами моих московских друзей.

Мы жили в одной политической системе, но наши судьбы складывались по-разному. Я думаю, мой русский читатель придет к такому выводу, прочитав эту книгу. Но в глазах мира наши кинематографии все-таки близки друг другу.

Ангел над моей кроватью

То, о чем ты, дорогой читатель, прочитаешь в этой книжке, я много раз рассказывал друзьям. Приукрашивал, сокращал и растягивал свои повествования, но независимо от реакции, с какой они бывали встречены, всегда старался избежать искажения фактов или избыточного их расцвечивания. Я принадлежу к поколению, которое учили не врать, хуже того — даже не выдумывать. Наверное, именно поэтому я пошел в режиссеры, а не в сценаристы и всю жизнь старался максимально достоверно воплощать тексты, которые попадали в мои руки, и в кино, и в театре.

Когда я задумываюсь, какие образы формировали мое воображение, я вспоминаю прежде всего Ангела Хранителя, что с самых ранних лет висел у меня над кроватью. Я вспоминаю также иллюстрацию в школьном учебнике, на которой изображены львовские орлята[1]. Я четко помню их, хотя прошло полвека, прежде чем в одном из краковских антикварных магазинов я нашел репродукцию этой картины Войцеха Коссака. И еще «Чаща» Артура Гроттгера. Хорошо помню, как в доме дедушки и бабушки в Пшемысле при свете керосиновой лампы я разглядывал картинку в монографии Антония Потоцкого и трепетал от страха, переживая изображенную Гроттгером грозу[2]. Коллекция была бы неполной, если бы я не включил в нее конные портреты Тадеуша Костюшко и Юзефа Пилсудского.

Я был нормальным мальчишкой. Отец учил меня ездить верхом, Ангел Хранитель оберегал каждый шаг, а мать дрожала за мою жизнь, особенно после того, как весной 1942 года узнала, что я присягнул своему командиру в АК[3] всем святым, настолько святым и сокровенным, что в нашем доме не полагалось ни при каких обстоятельствах даже называть это вслух.

В военные же годы я прочитал незабываемую работу Юзефа Чапского «О Сезанне и живописном мышлении»[4]. Она отверзла мои слепые очи на мир искусств, после чего я вообразил себя самым авангардным художником в Радоме, где тогда жил. И все же картинки, которые сохранила память детства и которым знатоки искусства отказывают в самомалейшей художественной ценности, так и не стерлись из моего сознания. Наоборот — они постоянно ко мне возвращаются и обретают все новый смысл.

Кто меня воспитал? Родители: отец в мундире, всегда застегнутом высоко под горло; за отцом стояли воинские традиции чести и долга. Школа: классическая гимназия, культура Греции и Рима. Католический костел: божеские установления. С

таким патриотическим и моральным багажом я вошел в войну 1939 года.

И что я увидел? Что совсем не обязательно объявлять войны: дело пойдет куда результативней, если внезапным нападением застать противника врасплох, то есть побеждают обман и вероломство. Что побежденных никто не защищает: слабые обречены погибнуть, поэтому можно спланировать истребление целых народов, а не только ликвидацию политических противников. Что искусство победителей — это всего лишь военные марши и агитплакаты. Я понял, что римское право и ценности средиземноморской культуры больше ни к чему. Должен ли я был с этим смириться? И мог ли обойти этот свой опыт, когда начал снимать фильмы?

* * *

Жизнь похожа на скучную пьесу в театре, но не стоит спешить уходить до конца спектакля. Я убедился в этом, когда весной 1946 года случайно оказался в подвалах управления госбезопасности на площади Свободы в Кракове. После многочасового допроса, сводившегося в основном к единственному вопросу, состоял ли я в АК, мой юный следователь, уронил голову на стол и провалился в беспробудный сон. Ящик, где лежал его пистолет, он оставил приокрытым. Из-за окна, пусть это и был четвертый этаж, манила свобода, бесконечная ночь допроса сменялась новым днем. Я ждал, сам не знаю чего. Может, мне было просто любопытно, что дальше, а может, именно тогда я понял, что видимость обманчива и мой преследователь, обученный в хорошей школе НКВД, только притворяется, что спит? В те дни в коридорах ГБ все время звучал язык советских консультантов наших преследователей.

В детстве я был болезненно робок. Мне очень хотелось стать служкой-министрантом в костеле, однако никак не получалось побороть застенчивость. Я назубок выучивал латинские тексты, но ни на минуту не переставал бояться, что забуду их, когда придет момент вторить ксёндзу. В 20-й радомской дружине харцеров меня выбрали командиром [5]. Я стоял перед строем ребят и не мог выдавить из себя слова команды. А ведь я вырос в казармах, постоянно слышал приказы, отдаваемые громкими голосами, и наставления, звучавшие всегда резко и безапелляционно. И сам я вот уже 45 лет, с того момента, как стал режиссером, беспрестанно командую на съемочной площадке. Все это странно. Видно, всему на свете можно

научиться.

Всю свою молодость я прожил в надежде, что мир можно изменить к лучшему. Кино — искусство XX века — могло бы послужить этому особенно успешно. Мы верили, что люди разных рас, стран и континентов, узнав друг друга благодаря фильмам, сольются в дружбе и согласии. Между тем мир как был, так и остался тяжело больным, и предлагай не предлагай ему, как ребенку, новые игрушки, здоровее от этого он не становится. По вечерам в кинотеатрах показывают все новые фильмы, но упования на то, что благодаря им мир осознает свои вины и прямой дорогой зашагает к всеобщему счастью, куда-то испарились.

Сегодня не существует фильма для всех, а фильм для избранных для меня — нелепость. По-моему, это провал и катастрофа. Я вырос в старой традиции кино и потому всегда обращаюсь к залу, к уму и чувству тех, кто там сидит. Слова Сартра «ад — это другие» для меня — не более чем фигура речи. Другие и я — это сила. Я не согласен с суждением, согласно которому искусство кино несет в себе только и единственно сокровенную тайну художника, а зрители — всего лишь неизбежное, но необязательное приложение к фильму.

* * *

Фильм живет жизнью мотылька, редко когда дольше. Чтобы понять его успех или провал, надо знать обстоятельства, в которых он создавался и выходил на экран. Жизнь фильма — это прежде всего реакция зрителей, а также отзывы рецензентов и критиков. Работая над альбомом «Вайда. Фильмы»[6], подбирая фрагменты из польских и иностранных статей о своих картинах, написанных в Польше и за границей, я искренне себе удивлялся: откуда же я брал силы, чтобы делать новый фильм, если каждому очередному бывало отказано в каких бы то ни было достоинствах? И почему я не свихнулся от восторгов, которых тоже ведь немало в тех текстах? В голову приходит единственный вразумительный ответ: большинства этих рецензий я никогда прежде не читал. Еще во время съемок «Канала» у меня открылась язва двенадцатиперстной кишки, и врачи рекомендовали свести до минимума любые сильные переживания. Передо мной встал выбор: либо перестать делать фильмы, либо меньше интересоваться тем, что о них пишут рецензенты. Надо ли удивляться, что я выбрал второе?

Не так давно в телефильме «Дебет и кредит» я попытался

составить баланс приобретений и потерь своей жизни. К потерям я причислил то, что никогда не имел времени (может быть, только раз, снимая «Березняк») внимательно всмотреться в природу, которая меня окружает. К сожалению, это касается не только листиков и цветочков. И к людям мне часто недосуг было приглядеться внимательно. Это огромная потеря. По-настоящему ее размеры даже трудно оценить.

Может быть, наступает момент, когда человек должен прекратить деятельность, которая вроде бы ведет его от успеха к успеху? Может быть, успех кроется совсем не там, откуда мы привыкли его ждать? Может быть, его определяют не те, кто на нас смотрит, а мы сами? Сегодня я не могу однозначно ответить на многие вопросы: хорошо ли я поступил в том или ином случае, был ли я в нужный момент там, где обязан был быть, и помог ли вовремя тому, кто нуждался в моей помощи? Да, я был счастлив, потому что моя стихия — это действие, движение. А, может, следовало сказать себе однажды: СТОП? Я не сумел на такое решиться. Правильно ли это? Беспокойство об этом никогда меня не покинет.

А графа «доходы», что в ней? Я бы записал сюда несколько фильмов, которыми доволен, не потому что они были встречены лучше, чем остальные, но потому что сам хорошо о них думаю. В особенности это касается тех из них, которые появились вовремя, именно тогда, когда им и следовало появиться. А ведь можно было сидеть себе, ждать пождать, когда придет свобода, и только тогда снять, например, «Человека из железа». Я никогда не ставил своей целью сотворить шедевр. Это бы тоже можно было записать себе в плюс. Снимать картину за картиной — вот единственный путь к надежде, что какая-то из них окажется достойной.

Введение военного положения 13 декабря 1981 года имело не предвиденные властями последствия. Именно тогда мы ясно осознали, что усовершенствование коммунистического строя невозможно и превращение его путем эволюции в режим, отвечающий особенностям польской натуры, — чистая утопия. В связи с этим возникает вопрос: а стоило ли в таком случае предпринимать все то, чем мы с таким упорством занимались — снимали фильмы, писали книги, в которых призывали к свободе и правде? Я все-таки считаю, что нельзя перечеркнуть сделанное в те годы. Со страниц книг, с экрана, со сцены в сердца и души поляков проникали токи, которые привели нас к свободе. Они копились там, чтобы в подходящий момент выплеснуться с необычайной силой.

Да, в своей жизни я часто бывал счастлив. Счастье помогало справиться с временами, в которых довелось жить. Я никогда не

рвался быть первым, не потому, что не считаю себя достаточно самолюбивым, а потому, что всякий раз меня больше всего занимало: что будет дальше, во что это разовьется, чем кончится? «Передовиков» же, как правило, поджидает либо скорая гибель, либо раннее равнодушие… Несмотря на ошибки, совершенные мною за эти годы, несмотря на трудности и ограничения, которые я испытывал в разные периоды истории ПНР и которые постоянно должен был принимать во внимание, делая свою работу, я не считаю свою жизнь напрасной.

Я поддался искушению и включил в свою автобиографию фрагменты дневников, которые веду много-много лет. В них по свежим следам записаны события и происшествия, случившиеся со мною или в моем окружении. Если иногда я отвечал своими фильмами на запрос зрителя, пробуждал его дремлющие потребности и чувства, это происходило только потому, что я и сам жил жизнью окружающего меня мира.

Польский всадник

Не такой бы должна стать наша разлука,
Не с такой тяжкой болью нам бы прощаться;
Ты меня учил чести и гордости,
Я обязался опекать твою старость.

Тяжкими будут часы и минуты,
Когда вспомню счастье свободы,
Ею дышал, на тебе гарцуя,
И тогда, что задумывал, все исполнялось.

Когда армия встанет к бою,
Я не поддамся своей фантазии.
Только вздохну тяжело и заплачу тихо,
Вспомнив тебя, конь мой каурый — Vale!

Ян Хризостом Пасек[7]

Если бы я когда-нибудь решился сделать фильм о себе, то начал бы его с размытых, почти неподвижных кадров: по-зимнему красное солнце, заходящее в перспективе улицы Костюшко в Сувалках; ночной каток в городском парке с тусклым светом газовых фонарей; летний день — похороны солдата, погибшего во время маневров; конный оркестр 2-го уланского полка на параде в честь 3 мая[8]; зима — раскаленная докрасна пузатая железная печка в нашей квартире; вечерний лыжный марш-бросок 41-го полка. Контуры нечетки, изображение неверно, камера смотрит издалека — все как во сне…

К сожалению, потом начинаются вполне конкретные печали. Первые дни в школе. Восемь часов утра, за окнами темень, первый урок — математика. Вызванный к доске, я инстинктивно беру мел в левую руку. Я левша, но мне внушают, что писать полагается обязательно правой рукой. Мне кажется, это очень важный урок в моей жизни. Именно тогда я стал конформистом: пишу правой, потому что так надо, а рисую левой, потому что так мне сподручней. Это противоречие я превозмогал постоянно.

Странно, но при этом я никогда не считал, что такое принуждение нанесло хотя бы частичный ущерб моей индивидуальности.

Были огорчения и посерьезнее: в детстве я постоянно простужался. Сидя дома, целыми часами с завистью смотрел в окно на играющих на улице ребят. Я рвался к жизни, но болезнь держала меня на расстоянии от нее. Наверное, это выработало во мне склонность к меланхолии, которая позволяет мне время от времени быть творцом, а не просто кинорежиссером.

* * *

Сколько бы я ни смотрел «Три сестры», их финал каждый раз трогает меня до слез. Но я плачу не над судьбой чеховских героинь. Значительно больше меня волнует уход пехотного полка из небольшого провинциального города. Возможно, это происходит потому, что я своими глазами видел такую армию и такой городок.

Я родился в Сувалках, где мой отец, поручик Якуб Вайда, служил командиром роты полковой артиллерии 41-го пехотного полка. Помимо «нашего» полка там стояли: дивизион конной артиллерии (ДКА) — 3-й полк легкой конницы и 2-й полк уланов, которые вместе с 7-м полком виленских уланов составляли Виленскую кавалерийскую бригаду. Их иногда называли полком татарской конницы. В многочисленных мастерских армия давала работу тысячам людей. Город жил жизнью гарнизона. Когда через 15 лет после войны я приехал сюда, армии в Сувалках не было. Нас уже не нужно было защищать от братского Советского Союза. И город выглядел, как после собственных похорон.

С детства я запомнил учения на плацу — отрабатывалось владение пикой и саблей. Меня восхищали лошади. Они служили в коннице дольше, чем люди, а потому больше умели и лучше слушались приказов трубы, чем команд своего всадника. Первые учения новобранцев с саблей наголо в галопе, а в особенности со срезанием ивового прута, каждый раз были для животных тяжелым испытанием: неумелые уланы, чересчур подавшиеся в стременах вперед, нередко резали коням уши. Часами, месяцами, годами обучали эту армию. В 1920 году она смогла победить большевиков, но в борьбе против немцев в 1939 году у нее уже не было никаких шансов.

Война, к которой ее готовили, была ручной работой, сражением лицом к лицу, борьба и только борьба определяла победу или поражение. Побеждали те, кто был сильнее, или те,

кого было больше. Сегодня все это вытеснили резня или этнические зачистки, во время которых, возможно, иногда и идет в ход холодное оружие, но той войны и той армии больше нет.

* * *

Я видел своими глазами уходящий в небытие мир Польской Конницы. Мне довелось узнать необыкновенного человека — кавалериста, рассказы которого до сих пор волнуют мое воображение. Полковник Кароль Руммель, воспитанник петербургского пажеского корпуса, выпускник отделения батальной живописи тамошней же Академии художеств, офицер русской императорской армии в войне с немцами 1914–1918 годов, он обладал блестящим даром рассказчика. Обычно свои воспоминания он начинал в самый неожиданный момент. На фильме «Лётна» полковник был нашим консультантом. Однажды перед входом в здание, где разместилась съемочная группа, кто-то оставил велосипед. «Еще в Первую мировую войну, во время атаки, — внезапно начал полковник, — мы скосили семнадцать шеренг отступавшей германской пехоты». Потом посмотрел на свою ладонь и продолжал: «И что интересно, я совершенно не отбил себе руку, в то время как мои товарищи — все как один — на следующий день ни на что не годились. Меня выручил велосипед, в точности такой, как этот. Он стоял перед штабом, я подошел, вырезал из покрышки полосу резины, натянул ее на рукоять сабли, и это меня спасло».

Время от времени полковник давал нам «мастер-классы». Скача галопом, в трех очередных дублях он настигал спасавшегося бегством статиста и саблей сверху рубил его по шлему. Мы потом проверяли: зарубки на металле ложились не дальше, чем на миллиметр друг от друга. Полковника можно увидеть в «Лётне» в роли ксёндза. В одном из эпизодов он демонстрирует фантастический трюк: всадник в галопе удерживает коленом монету между седлом и подседельной подушкой.

Да, этот мир бесповоротно ушел, оставив след разве что в навыках отдельных директоров государственных конезаводов, которые и во времена ПНР продолжали вести себя как офицеры давно не существующих кавалерийских полков. Сохранилась также влюбленность в кавалерийское прошлое у его знатоков, консультантов и советников, придумывающих костюмы и снаряжение для кино.

* * *

С концом кавалерии исчез кавалерист — кавалер, рыцарь, мужчина, сидящий на коне и возвышающийся над остальным двуногим человечеством. Его горизонт был широк, помыслы смелы, фантазия свободна.

Каждый раз, приезжая в Нью-Йорк, я обязательно хожу в музей «Фрик коллекшн» и подолгу стою там перед «Польским всадником», на котором якобы запечатлен конный солдат из отрядов Чарнецкого[9]. Моделью для этого портрета Рембрандту вполне мог послужить наш бравый господин Пасек со своим каурым коньком, так взволнованно описанным в его стихах. Предупредительный смотритель зала каждый раз обращает мое внимание на шестипалую ладонь юноши-всадника. Но меня на этом холсте привлекает другое: гордая, исполненная радости фигура наездника, слившаяся воедино с дикой энергией коня, которого Рембрандт изображает немного сверху, как бы на уровне седла. Это странно, потому что авторы конных портретов, как правило, выбирают ракурс лягушки, благодаря чему у зрителя возникает ощущение, что всадник с конем возносится над горизонтом. А у Рембрандта конь крепко стоит на ногах, изготовившись к стремительному движению.

Кое-кто утверждает, что на самом деле на картине запечатлен выезд блудного сына из ворот отцовского дома. Я тоже склонен в это верить, потому что помню другое произведение Рембрандта, то, что висит в петербургском Эрмитаже. Там изображен финал этой истории: босой и оборванный сын стоит на коленях перед отцом, а конь, сабля, лук, палица, а с ними и горделивая осанка куда-то бесследно исчезли.

Я был свидетелем маршей конных полков, отправлявшихся на зимние и летние учения, видел их парады в национальные праздники. Пришлось мне увидеть и последнее их шествие.

Это было в Радоме после того, как немцы уже захватили всю страну. Однажды октябрьским утром 1939 года моей матери кто-то сказал, что в тот день, около полудня, немцы поведут наших офицеров из казарм 72-го пехотного полка на железнодорожный вокзал, откуда отправят их в офлаги[10].

То шествие и сейчас стоит у меня перед глазами. Во главе колонны шел один из генералов, далее полковники — по восьми в шеренге. Я четко все запомнил, потому что никогда прежде не видел такого великолепия. Первыми шли кавалерийские офицеры в длинных — по самые шпоры — шинелях, старательно и строго по уставу одетые, несмотря на то, что некоторые еще носили повязки после ранений. Они возвращались с войны и не

подозревали, что впереди их ждут долгие годы голода и унижений лагерной жизни, пока Отец Небесный не притулит их к своему лону, как это сделал со своим блудным сыном написанный Рембрандтом старец. Шагали гордые польские всадники, с уходом которых наша страна с опозданием вступала в XX век.

* * *

Мы шли рядом с колонной, стараясь быть на виду. Мать надеялась, что кто-то из офицеров заметит ее и сообщит что-нибудь о нашем отце. Тогда она этого не дождалась. Только много-много лет спустя, в декабре 1989 года, из письма непосредственного свидетеля событий пана Ежи Озьминковского я узнал сентябрьскую одиссею своего отца.

18 сентября командир роты капитан Якуб Вайда выдвинулся из Ковеля со своим подразделением в составе оперативной группы полковника Леона Коца. На рассвете 20 сентября они перешли Буг в районе Хородлы, участвовали в нескольких боях с украинцами, а продвигаясь по Любельщине, — с немцами. Под Полихной они отбили атаку моторизованного соединения. Капитан Вайда со своей ротой до вечера сражался на левом фланге. К концу следующего дня польские подразделения столкнулись под Дрволой с колонной советских танков. 1 октября днем танки окружили их в районе Момоты. От поляков потребовали сложить оружие.

Когда полковник Коц зачитал приказ о капитуляции, по словам Ежи Озьминковского, капитан Вайда от отчаяния плакал, как ребенок. «Это был командир, который не столько отдавал приказы, сколько руководил людьми. Прекрасный человек, спокойный, уравновешенный, добрый, полный заботы о солдатах, мягкий и одновременно смелый, настоящий патриот».

Советский командир обвинил полковника Коца в том, что тот со своими людьми сражался против его танков. Полковник возразил: его солдаты защищали польскую землю, после чего последовала реплика: «А теперь эта земля наша». — «Fortuna variabilis, Deus autem mirabilis»[11]. «Последнюю фразу не сумел (а возможно, не захотел) перевести польский сержант, знавший русский язык, — рассказывает в письме очевидец и добавляет: — Тогда я стоял рядом с капитаном Вайдой в последний раз, потом нас разделили по воинским званиям».

«Мы знали, чего от нас хотят»

Анджей: Мы живы!

Мацек: Ха… ха. Вот это были времена, Анджей.

Анджей: Думаешь?

Мацек: А нет? Как нам жилось и в какой компании!

Столько мировых ребят и девчонок!

Анджей: И что с того? Почти все погибли.

Мацек: Это другое дело. А времена были настоящие.

Анджей: Мы были другие. Моложе.

Мацек: Не только. Мы знали, чего хотим.

Анджей: Мы знали, чего от нас хотят.

Мацек: Предположим. Тоже мне открытие. А чего от

нас могли хотеть? Чтобы мы умирали. Все в порядке. Это мы можем…

Анджей: Не паясничай!

Ежи Анджеевский

Из сценария фильма «Пепел и алмаз»

Когда я вижу в вечерних теленовостях ночное небо над Кувейтом или Белградом, а в нем светящиеся полосы от самонаводящихся ракет и слепящие пятна зенитных разрывов, я всегда думаю, что нашим главным врагом в сентябре 1939 года была неосведомленность. Страх перед неизвестным — самый сильный страх. Мы боялись войны, потому что до поры до времени она оставалась невидимой, в противоположность нынешней, когда по улицам спокойно движутся машины с зажженными фарами, проходят пешеходы, зная, что цель определена, мишень намечена и ею будет не их скромные особы. Мы прятались, где попало, согласно армейскому приказу:

«Воздух!» А в воздухе летчик высовывался из кабины тогда и так, как это у него получалось, стрелял из пулемета по людям и обозам, иногда сбрасывал какую-нибудь бомбу, но прежде всего сеял смертельный страх.

Боюсь, что экран телевизора приучает к новым войнам. Обживает их, позволяет принимать в них участие не с помощью воображения, которое пробуждали словесные сообщения с фронта, но посредством сообщения объективного свидетеля — камеры.

Первые дни сентября 39-го мы просидели в подвале. Противогазы, розданные всем членам офицерских семей, наводили ужас. Однажды на нашей улице ветер поднял облако дыма. Тотчас была объявлена газовая тревога. Никто не мог распознавать по звуку, какие самолеты летят над нашими головами и как далеко они сбрасывают свои бомбы. Вся война разыгрывалась в нашей голове, в воображении — «в очах души», как говорит Гамлет.

Страх еще больше усилился во время бегства из города по забитой гражданскими и армейскими машинами дороге в сторону Пулав. В пешей толпе мы с братом и мамой были совершенно беспомощны, хотя подводу с нашими пожитками охранял солдат радомского гарнизона, назначенный для сопровождения семей офицеров. После очередного налета, когда немецкие самолеты выполняли какие-то малопонятные для нас маневры, в небе над толпой появился истребитель. Тогда наш пехотинец снял с плеча свой пятизарядный карабин и принялся отчаянно палить в самолет. Этот образ неравной борьбы навсегда впечатался в мое внутреннее зрение и все ждет, когда же наконец я призову его и дам ему новую жизнь.

Через месяц я увидел наше поражение в образе марширующих победителей. По узкой дороге из Казимежа в Пулавы тек серо-стальной поток шлемов, грузовиков и мотоциклов. Абсолютно невероятная картина. Такой армии я никогда не видел. Мы как раз возвращались обратно в Радом на крестьянской телеге и вынуждены были долго ждать, прежде чем продолжить свой путь. Я думаю, что немецкая армия тогда была для меня более фантастическим явлением, чем космические армады из «Звездных войн» Лукаса для нынешней молодежи.

* * *

К числу жгуче стыдных переживаний 1939 года я должен отнести мой экзамен в кадетский корпус, сдавать который я

отправился с отцом во Львов. Мои ответы на вопросы экзаменаторов были чудовищны. Я ничего не умел и ничего не знал. После этого позора по обычаю Вайд отец не произнес ни слова. Вместо этого он отвел меня в «Рацлавицкую панораму»[12]. Я был потрясен, и, как оказалось, ничего из моих впечатлений с годами не стерлось. С тем же самым восторгом я смотрел эту панораму через много лет во Вроцлаве, куда ее перенесли после реконструкции. Таким образом я понял сразу две вещи. Во-первых, есть люди лучше меня, и их нужно догонять изо всех сил. А во-вторых, существуют впечатления, которые будоражат сильнее, чем реальность. Я забыл о своем провале и был по-настоящему счастлив, хотя ведь вовсе не я создал это огромное полотно.

Через много лет я где-то прочитал, что одновременно со мной в кадетский корпус поступал Збышек Цибульский. Я так и не знаю, выдержал ли он тогда экзамены, приняли ли его. Думаю, что нет, потому что судьба мальчиков, приехавших во Львов перед 1 сентября, в годы советской оккупации оказалась трагичней нашей, тех, кто оставался по другую сторону линии, проведенной Риббентропом и Молотовым[13].

* * *

В начале войны, где-то, наверное, весной 1940 года под нашими окнами промаршировало очень странное шествие. Сначала мы услышали тоненький свист флейты пикколо, потом загрохотали барабаны; посреди пустой улицы при полном параде с черным стягом впереди шагал отряд гитлерюгенда. Среди шагавших были наши товарищи по школе; в Радоме, городе кожевенных фабрик, работало много немецких мастеров. Теперь, вырядившись в черные мундирчики, их сыновья с задранными головами тянулись на звук дудочки в точности так, как если бы их вел крысолов из мрачной немецкой сказки. Только они уже не были нашими товарищами; устремив взгляд в некие только им видимые дали, они послушно двигались в каком-то странном ритме, а ведь всего несколько месяцев назад в нашей 20-й радомской дружине харцеров их держали за совершеннейших недоумков и запихивали в самые последние ряды.

Когда мои первые фильмы вышли на экран, рецензенты заметили в них присутствие — и даже перебор — символов. Это правда. Я прибегал к символам везде, где они могли усилить звучание того, о чем я хотел сказать. Мне это давалось тем легче, что символы давно уже обступали меня в реальной жизни.

Уходя на войну, отец оставил дома парадный мундир, ордена и саблю. Ордена счастливо сохранились до сегодняшнего дня, саблю я закопал, чтобы она не попала в руки немцев. Но китель мать вынуждена была перекрасить в синий цвет и спороть с него пуговицы с гордым орлом в короне. В таком виде он служил мне в течение всей войны в качестве единственной выходной одежды, потому что, кроме него, у меня имелась только спецовка, которая сегодня, наверное, могла бы сойти за крутую молодежную моду, но тогда была лишь наглядным знаком моего социального падения. Нужно ли дальше перечислять мои «символы»?

Парадный мундир офицера пехоты был введен, как шептали дома, специальным приказом в отсутствие Пилсудского, который тогда лечился на Мадере; маршал был противником подобной экстравагантности в армии. Синие брюки с желтыми лампасами (цвет пехоты) взяты от славного обмундирования 4-го полка Варшавского княжества. Зеленая гимнастерка со стоячим воротником, застегивающаяся высоко под горло, фасоном походила на тогдашнее пехотное обмундирование, но серо-серебряный парадный пояс с пряжкой в виде головы римского легионера представлял собой абсолютную новинку. К этому полагались лакированные ботинки с небольшими шпорами. Эти ботинки были моей адской мукой. Я рос быстро, как все ребята в 13–15 лет, и, к моему несчастью, отцовские парадные ботинки были единственными «выходными» штиблетами, какие у меня имелись. Я пробовал их растянуть и так и сяк, но лакированная кожа не поддавалась никаким ухищрениям. На мое весьма, надо признать, своеобразное убранство на краковской улице 1944 года однажды обратил внимание немецкий жандармский патруль; я, как мог, объяснял, что моя куртка совершенно случайно застегивается на такое большое количество пуговиц. К счастью, это был патруль вермахта, а не гестапо, ему предписывалось заниматься делами более важными, чем исследование происхождения моего странного одеяния.

Саблю я так и не нашел. Противовоздушную «щель», куда я ее спрятал, завалило землей. Скорее всего она еще и сейчас лежит на дворе офицерского дома по улице Мальчевского, 22, в Радоме. Мы, дети офицеров, чувствовали сильную эмоциональную привязанность к всевозможным семейным реликвиям и сувенирам, но не испытывали никакой эмоциональной связи с местами, где приходилось жить. Всякий раз это был только постой, связанный с очередным назначением отца. Ничто не связывало меня с Сувалками, ни по кому я там не скучал, ничто не связывало меня и с Радомом. Я легко переезжал из Кракова в Лодзь, из Лодзи в Варшаву. Анджей Киевский, сын солидных

краковских буржуа, обратил на это внимание. Детям военных это дало существенное преимущество в послевоенные годы: мы легче переживали бездомность, переезды, бродяжничество по сравнению с «домашними» детьми, инстинктивно державшимися родных стен, между прочим, еще и из страха лишиться квартиры в случае утраты родителей.

Во время оккупации главная улица Радома, называвшаяся до войны улицей Жеромского, была переименована в Адольф — Гитлерштрассе. Широкая проезжая часть, по сторонам слитно застроенные каменные дома, а между ними многочисленные подворотни, ведущие в просторные дворы, петляя по которым легко сбить со следа погоню. Я думаю, что именно на это рассчитывал молодой арестант в наручниках. Два гестаповца везли его на допрос. Внезапно он соскочил с машины и бросился бежать. Я и сегодня слышу стук его деревянных бахил по мостовой… Гестаповцы с пистолетами бессмысленно метались по улице. Неожиданно к ним подоспела помощь. По тротуару в противоположном направлении шел солдат вермахта, рюкзак за спиной — если бы не оружие, ну прямо возвращающийся домой отпускник. Завидя погоню, он обернулся, сдернул с плеча винтовку и, как опытный охотник, прицелился в спину беглеца. Заключенный упал, прохожие в переполохе разбежались. Все случилось в мгновение ока, на расстоянии вытянутой руки. Моей руки. Но главное не в этом. Я тогда лицом к лицу увидел перед собой почтенного, может быть, даже порядочного немца, который служил третьему рейху, не размышляя и не травя себя муками совести. Он нисколько не возбудился в связи с происшедшим, почти не обратил внимания на свою жертву, невозмутимо закинул винтовку на плечо и зашагал себе дальше по улице Адольфа Гитлера.

* * *

А вообще: каким было мое детство? Если честно, я мало что из него помню. Я с такой силой его ненавидел, что постарался изгнать из памяти все воспоминания. Хотелось побыстрее стать взрослым. Так оно и произошло. Когда началась война, мне исполнилось 13 лет, и это было началом моей взрослой жизни. Когда стукнуло 15, я вынужден был пойти работать, чтобы избежать вывоза в Германию. Но по детству я никогда не тосковал. Сказать откровенно, я его немного стеснялся. В самом деле, какие у нас были игрушки? От отца мне остались лыжи, еще из Сувалок, две тяжеленные деревянные доски, и велосипед,

который я чинил всю войну и на котором не решался выезжать со двора, чтобы не привлечь внимания немцев. К тому же никогда не было гарантии, что, поехав на нем куда-нибудь подальше, не будешь вынужден возвращаться на своих двоих.

Это может показаться странным, но поначалу думалось, что война не отменяет норм и правил, в которых воспитывали нас дома. Враг живет по своим законам, мы обязаны следовать своим. На второй год войны я работал подмастерьем у бондаря в Landwirtschaftszentrale[14] в Радоме. В один прекрасный день нас вызвали в помещение огромного склада, там стояли бочки с топленым маслом, предназначенные для отправки на Восточный фронт. Некоторые бочки пострадали при перевозке, следовало их починить, стянув дополнительными обручами. Мой мастер вмиг оценил ситуацию. А надо сказать, был он феноменальный дурень. Вот, к примеру, образчик его «конструктивного» мышления. Его роскошные предвоенные армейские саперские ботинки страшно ему жали. Он наковырял в них дырок, а напившись, лил горючие слезы и нудно жаловался, что у него в башмаках вечно хлюпает вода. Но с маслом он сообразил все четко. Чтобы починить бочку, надо было сначала ее вскрыть. Затем рассчитать, сколько железных обручей потребуется, чтобы бочку заделать. Вес покореженных обручей давал ответ на вопрос, сколько масла можно изъять, чтобы потом исправленная бочка, тщательно взвешенная нашим подельником кладовщиком, весила ровно столько, сколько первоначально. В результате этой операции гордый собой я явился домой с добычей, которую вручил матери. Ее первая реакция озадачила меня. Мама расплакалась: я украл. Что с того, что в течение всей войны она творила настоящие чудеса, чтобы прокормить двух подростков. Куда годится это объяснение: масло, мол, наше, польское, немцы его у нас украли. Мать горько оплакивала будущее. Это ужасно, что аморальные принципы, которыми руководствуется враг, становятся также, смилуйся, Господи, и нашими принципами.

* * *

Где-то в середине 1942 года в сумерках на пустой главной площади я встретил офицера 72-го пехотного полка Станислава Поренду. Я знал, что ему удалось избежать плена и что он скрывается где-то в окрестностях Радома. Мне уже исполнилось 16, в те времена это был призывной возраст, а потому я не удивился, когда он велел мне явиться в назначенное место, чтобы принести присягу и получить задание в качестве связного при

одном из командиров округа. Кажется, это была моя последняя встреча с поручиком Порендой, который позже стал командиром 3-го пехотного полка АК, на этом посту его сменил Антони Хеда (конспиративная кличка Серый).

Слова присяги звучали так: «Перед лицом Всемогущего Бога и Пресвятой Девы Марии, королевы польской короны я кладу руку на святой крест, символ муки и спасения, и присягаю, что буду верно и непреклонно стоять на страже чести Польши, буду всеми силами бороться за освобождение ее из неволи и не пощажу для этого своей жизни. Я буду выполнять все приказы, свято хранить тайну, чего бы это мне ни стоило». После того как новобранец произносил эти слова, командир отвечал следующей формулой: «Принимаю тебя в ряды солдат свободы, долгом твоим будет борьба с оружием в руках за обретение независимой Отчизны, победа станет тебе наградой, измену покарает смерть». Сегодня, когда я читаю эти слова, мурашки бегут у меня по коже от самой только мысли, как это я мог взять на себя такие обязательства и с такими страшными условиями. Счастье, что судьба не подвергла меня испытанию: ведь подобный экзамен, даже если бы я вышел из него живым, мог навсегда сломать психически!

Мне давали нетрудные поручения. В какой-нибудь подворотне в центре города я находил приклеенную маленькую бумажку с условленными пометками, никому, кроме меня, ничего не говорившими. Из них следовало, что мне следует отправиться по трем, самое большее четырем адресам, чтобы взять какие-то документы и передать их по назначению. Я никогда не знал, что содержалось в документах, а адрес мог себе представить только зрительно; я по сей день не знаю, как называлась улица, какой был номер дома или квартиры, по которым я должен был ходить. Забавно, но этот конспиративный навык остался во мне на долгие годы, я и сегодня думаю, что лучше ориентироваться на глаз, а то, чем черт не шутит, схватят, начнут пытать…

В 1943 году я уже намотался по разным мастерским и складам. Каким-то чудом мне удалось устроиться чертежником в конструкторское бюро при железных дорогах. Наш шеф-немец заставлял меня часами четко и красиво писать цифры. Для семнадцатилетнего парня это было нечеловечески нудно. Поэтому спустя некоторое время я начал тайком приносить на работу книжки, класть их в ящик своего стола, полуоткрыв который, мог тихонько почитывать в течение рабочего дня (чаще всего это были рассказы Мопассана или романы Бальзака, их я глотал тогда с восторгом). Чтение так увлекало, что в какой-то день я потерял бдительность и слишком поздно заметил сапоги начальника, остановившиеся около моего стола.

Начальник закрыл ящик, приказал встать, вытянуть вперед руки и линейкой, как в школе, стал бить по рукам. На самом деле достаточно было его звонка, чтобы отправить меня на работы в Германию, а то и в лагерь за саботаж. Я долго раздумывал, почему этого не произошло, и пришел к выводу, что мой немец скорее всего страстно верил в свою миссию на Востоке. Он пришел наладить безнадежный «polnische Wirtschaft»[15], то есть научить нас работать. Сознавая эту свою роль, он и вел себя соответствующе, хотя выглядело это довольно нелепо.

Как-то весной 1944 года на улице около бюро меня остановила женщина в глубоком трауре. Черная вуаль скрывала ее лицо, но я понял, что она плачет. Ее мужа, моего командира, а также еще нескольких офицеров АК ночью арестовало радомское гестапо, сказала она, посему я должен немедленно исчезнуть из города.

Я нашел брата, велел рассказать матери, что произошло, и никому больше ничего не говоря, по лестнице, которую мало кто знал, поднялся на башню костёла бернардинцев, где проспал ночь, чтобы утром сесть в краковский поезд и уехать в надежде, что никто не станет меня разыскивать.

Несколькими днями раньше я получил задание перевезти пишущую машинку из какого-то дома за городом в квартиру моего командира. Я как раз ждал, что получу более конкретную инструкцию, где тот дом и когда я должен туда отправиться. То был очередной раз, когда мне снова улыбнулось ничем не заслуженное мною счастье.

* * *

13 апреля 1943 года немцы сообщили, что в лесах около Катыни обнаружены массовые захоронения польских офицеров. На следующий день информацию об этой находке опубликовали в Варшаве — в «Новом курьере» и нескольких других газетах, издававшихся по-польски оккупационными властями. 15 апреля было напечатано более подробное сообщение, а в следующие дни стали систематически публиковать списки убитых и некоторые данные по поводу опознанных тел. Новость потрясла мир.

> «Еще до того, как стало известно о братских могилах под Катынью, среди местного населения, которое знало, что на этих территориях, подведомственных НКВД, еще в 30-е годы и даже раньше происходили массовые экзекуции, кружили тайком передаваемые слухи о том,

что несколько лет назад в холмистой местности над Днепром под названием Косогор, приблизительно в 15 километрах к западу от Смоленска, убивали польских военнопленных. Летом 1942 года на основе этой устной информации поляки, вывезенные на принудительные работы на железной дороге близ Смоленска, откопали в катынском лесу несколько трупов в польских мундирах. Трупы зарыли и поставили березовый крест».

«Дзенник радомский», № 104, год IV».

В феврале 1998 год я получил письмо:

«Многоуважемый пан Анджей,

я пытался исполнить Вашу просьбу и сделать ксерокопию номера «Дзенника радомского» от 1943 года с той частью катынского списка, в которой значилась фамилия Вайда. В радомском архиве нет номеров с катынским списком, вероятно, они были изъяты и уничтожены.

С уважением *Мечислав Шевчук,*

директор Музея современного искусства в Радоме».

Уже многие годы я слышу внутренний голос: сделай фильм о Катыни. И в самом деле это мой долг. Капитан Якуб Вайда лежит в одной из массовых могил в Катыни или Медном. Кроме двух писем, высланных из Козельска и привезенных в Радом матери каким-то солдатом, до нас не дошло ни единой вести о нем. Следующей стала газета, в которой, кроме самого факта смерти, мы прочитали фамилию Кароль Вайда. Мама навсегда убедила себя, что совпадение имен случайно.

«Вайда Кароль, кпт., лег., офиц., письмо, свидетельство о прививке, компас, портсигар, медальон» — это было напечатано в одном из номеров издаваемого немцами «Дзенника радомского» во второй половине апреля 1943 года. Не помню, чтобы мой отец носил на шее медальон, знаю точно, что он не курил сигарет из портсигара. У меня перед глазами стоит сцена: родители прощаются перед отправкой отца на фронт, мать дает ему иконку на металле с изображением Ченстоховской Божьей Матери и своей рукой вкладывает ее в левый карман мундира, тот, что у сердца. Она ждала и верила в его возвращение до самой своей смерти в 1950 году.

О том, что произошло в Катыни, я прочитал в немецкой газете, но полную правду о советской дезинформации на эту тему узнал лишь из изданного в Лондоне тома «Катынское преступление в свете документов» и из книги Станислава

Свяневича[16]. Уже после обретения Польшей свободы в 1989 году, поддавшись уговорам новоназначенного советника по культуре нашего посольства в Москве известного кинокритика Рафала Маршалека, я отправился на встречу с советскими зрителями моих старых фильмов. На просмотр пришли старые люди, взволнованные фактом, что кто-то еще о них помнит и приглашает в польское посольство. Когда после куртуазной беседы с послом я шел по длинному коридору, один из работавших там сотрудников пригласил меня в свой кабинет. Этот человек и по сей день остается для меня фигурой анонимной. Не тратя времени на пространное вступление, он рассказал мне, как в действительности выглядела экзекуция в катынском лесу и какова была ее техника.

Уже из первых немецких сообщений вытекало, что польские офицеры погибли от единичных выстрелов в затылок, причем все выстрелы были сделаны под одним и тем же углом. Эта подробность всегда вызывала вопрос, каким образом убийцы могли совершить такое с людьми, до конца боровшимися за свою жизнь. Готовясь к фильму о Катыни, я постоянно недоумевал по этому поводу. Тайна, которую мне открыли в одном из кабинетов польского посольства в Москве, оказалась невероятной в своей дьявольской простоте. Слушая своего собеседника, я ясно увидел, как убивали моего отца, капитана Якуба Вайду, офицера 72-го полка пехоты.

Один из участков Катынского леса был перегорожен забором высотой более двух метров. Забор сбили из досок, плотно подогнанных одна к другой, так что с внешней стороны нельзя было видеть, что делается внутри. Офицеров ставили спиной к забору. Подготовленные к худшему, они высматривали в лесу своих палачей. Тем временем позади них, за забором, в абсолютном молчании стояла расстрельная команда, насчитывающая в точности столько человек, сколько по другую сторону стояло офицеров. Обычно убивали по 20 человек в один прием. Вдоль забора была прилажена длинная лавка. По условленному сигналу вся рота одновременно становилась на лавку, каждый из палачей брал на прицел только одну жертву, и выстрел в голову производился ровно под тем углом, каким впоследствии вычертили его члены комиссии Красного Креста, производившие первую эксгумацию тел в Катыни.

Самым убедительным для меня был тот факт, что я нигде не встречал такого описания и никто не выдвигал подобных предположений. В такой дьявольщине должна была заключаться правда. Я думал, кому можно об этом рассказать, выбор не был трудным, только Густав Херлинг-Грудзинский мог по достоинству

оценить полученную мною информацию. Он слушал внимательно, а когда я кончил, на некоторое время задумался, а потом сказал: «Да, это может быть правда, а знаете почему?» — Я молчал. Вопрос застал меня врасплох. — «Потому что это обходилось дешево», — произнес наш славный знаток Советской России.

Я сразу же вспомнил главный аргумент Советов после второго вскрытия захоронений так называемой комиссией Бурденко. Речь шла об использовании немецкой амуниции (оружия и пуль) для расстрела польских офицеров. Известно, что в рамках пакта о дружбе и ненападении между третьим рейхом и СССР после подписания договора Молотовым и Риббентропом в СССР пошли целые эшелоны боеприпасов. Бережливость по отношению к этим боеприпасам имел в виду наш великий писатель Густав Херлинг-Грудзинский, чей «Иной мир» открывает перед нами не только советскую реальность тех лет, но, что важнее, саму суть этой системы.

* * *

Пуговицы

Памяти капитана
Эдварда Херберта

Лишь пуговицы уцелели
прошли сквозь смерть явили верность
свидетельством о страшном деле
они выходят на поверхность

жизнь убиенных Бог итожит
и смилуется он над ними
но как их плоть воскреснуть может
коль стала глиной в липкой глине

лишь пуговицы уцелели
загробный хор тех что истлели
лишь пуговицы уцелели
от их мундиров и шинелей[17]

Это стихотворение Збигнева Херберта и по сей день является

единственным произведением в польской литературе на тему Катыни, которое волнует мое воображение.

Каким мог бы быть фильм о Катыни? Трагедия польских офицеров не получила ни литературного, ни кинематографического воплощения. Произошло это по нескольким причинам. В течение пятидесяти лет на страже лжи об этом преступлении стояла Народная Польша, но десять лет свободы, казалось бы, — достаточный срок, чтобы снять на эту тему фильм. А ведь в эмиграции и раньше могли бы появиться книги, что ни говори, а рука советской цензуры не простиралась так далеко. Однако…

Причина, как мне кажется, кроется не в самой теме, а в способе ее освещения. Смерть офицеров была предрешена уже в тот момент, когда войска НКВД взяли их в плен после 17 сентября 1939 года. Если существовало решение об уничтожении всех пленных, их поведение в лагере не имело никакого значения. Долгие допросы, изучение документов нужны были больше для того, чтобы занять персонал ведомства, чем для выявления какого бы то ни было разделения на неуступчивых и согласных на сотрудничество. В конце концов всех ждала одна судьба. Таким образом, отсутствует самый важный драматургический момент — участь жертвы. Противная сторона — офицеры и солдаты НКВД — не делает никаких шагов, помимо предписанных им по положению. Они — функция, этим их роль исчерпывается. Может быть, именно поэтому у нас есть только «Трен» Кшиштофа Пендерецкого и стихотворение Херберта, всего два произведения, достойные великой темы.

* * *

Точка зрения Анджея из фильма «Пепел и алмаз» была и моей точкой зрения. То, что говорит Мацек, это голос поколения уже проигравшего войну. «Мы знали, чего от нас хотят», знали, потому что этому знанию нас учила школа, родители, харцерство и костел. Наверное, не во всех слоях общества одинаково последовательно, но в офицерской семье это разумелось само собой. Наши родители, учителя и командиры хотели безоглядного послушания во имя целей и принципов, которые мы хорошо понимали, и это сознание цементировало единство аковской конспирации. Однако вскоре после войны в молодых проснулось глубокое разочарование, наверное, прямо пропорциональное уверенности в себе, которая жила в нас во время войны.

Сразу после войны

Порубленные розовые идеалы
висят в мясной лавке

Рядом выставлены на продажу
шутовские маски
пестрые посмертные маски
снятые с нас
с нас живых
переживших
заглядевшихся
в глазницы войны.

Тадеуш Ружевич. Бойня[18]

К 1945 году мы были сыты войной по горло, поэтому пропаганда мира падала на благодатную почву, а песенка «Одна атомная бомба, и во Львов мы вернемся снова» звучала только как жалкая шутка, ласкающая слух несчастных репатриантов с Востока. Польша подсчитывала свои потери. Правда о них оказалась ужаснее самых мрачных предположений.

Настроение, с которым мы принимались за возрождение страны, можно определить единственным словом: энтузиазм. Но он вовсе не означал поддержки новой власти, которая пришла из Люблина[19]. Ведь Польшу разрушили немцы, и ее восстановление было нашим реваншем, нашей победой над ними. Восстановленные гимназии и университеты, музеи и издательства воспринимались подтверждением того, что мы есть, мы существуем. Их строили люди, которые из-за войны прервали свою научную или художественную деятельность, поддерживаемые местными властями, чиновниками, возвращавшимися на свои предвоенные места работы. Почти все поступали так по собственному побуждению и без приказов свыше.

Многое значила свобода передвижения, сильно ограниченная во время оккупации. Я сам без конца куда-нибудь ездил. Я видел Варшаву в развалинах, добрался до Еленей-Гуры и Валбжиха, побывал в Гданьске и даже в Щецине. Везде мне встречались люди, которые устраивались на новом месте с твердым убеждением в том, что их судьба наконец-то оказалась в их собственных руках.

Иногда я слышу, что решение о восстановлении Варшавы

дало коммунистам пропагандистский козырь, способствовавший их победе на выборах и в референдуме. Это очевидная ложь: коммунисты в этом нисколько не нуждались. Один из моих товарищей по краковской Академии изящных искусств (АИИ), бывший офицер пограничной службы, рассказывал мне, как он со своими солдатами «обеспечивал» результаты выборов в Нижней Силезии. Они, как положено, собрали урны со всех участков, потом спокойно опорожнили их, забили «правильно» заполненными бюллетенями и только после этого отвезли в избирательную комиссию, подсчитывавшую голоса.

Восстановление Варшавы было делом рук энтузиастов, которые после пяти лет оккупации хотели показать, на что способен поляк. Это был инстинктивный жест спасения всего, что в течение пяти лет уничтожалось, осквернялось, сравнивалось с землей. Польша возрождалась с надеждой сделать выводы из урока истории, который преподала нам война. Я не помню, чтобы наступившую перемену я воспринимал в то время как смену одного оккупанта другим. То, что все пойдет иначе и начинается новый урок, я понял после 1948 года, после объединения ПРП и ПСП, в результате которого возникла идейно монолитная ПОРП. Настали годы торможения всех самостийных инициатив, которых было так много сразу после войны. Началась власть коммунистической партии.

* * *

В одной работе о ПНР я прочитал исторгнутое из глубины сердца признание: «Народная Польша была раем для простого человека». И это чистая правда: простой человек ждал, когда получит свое. Он ничего не требовал, кроме того, что намеревалась дать ему власть. Вероятно, поэтому, проходя мимо магазина, перед которым стояла очередь, прохожий, как правило, спрашивал: «Что дают?» Так жили миллионы. Вопрос в том, творят ли эти миллионы историю? Для небольшой, но активной части народа ПНР была тернистой дорогой невозможностей. Неустанного ожидания решения «сверху» абсолютно по каждому вопросу.

Я не был простым человеком, больше того, я старался не знать о его существовании, потому что иначе у меня не хватило бы ни смелости, ни желания что-либо сделать. Я верил, что польское общество активно, что оно хочет перемен и не желает вписываться в рамки советской системы. В противном случае, какой смысл в том, чтобы в качестве художника стремиться стать

его голосом?

Долгое прощание с ПНР и многочисленные сегодня социальные протесты, независимо от того, в какой степени они организованы политически левыми или правыми силами, только теперь по-настоящему показывают, как глубоко соответствовал этот строй настроениям большинства.

* * *

В первые послевоенные годы нас не пугала рабочая власть. В течение пяти лет оккупации я трудился как рабочий и не нуждался в «Блокноте агитатора», чтобы знать, кто забирал прибавочную стоимость моего ежедневного десятичасового труда все эти годы. Простые ответы «научного коммунизма» на все вопросы политики, экономики или искусства для нас, молодых, после пережитого страшного поражения были великим обольщением. Я не ощущал никакого «гегелевского искушения», я вообще не читал Гегеля, я нуждался, как все мое поколение, в рациональном объяснении неудач, которые стали нашим уделом в войне.

Любой молодой человек хочет согласия с миром, а провозглашавшиеся тогда позитивистские лозунги, взять хотя бы лозунг всеобщего обучения, звучали, как из Жеромского, на котором мы все были воспитаны. Политические манипуляции мы стали замечать только позже. Что же удивляться, если мы как художники стремились представлять эту действительность и выйти к нашему новому зрителю? Это был долг творца, исконно существующий в польской традиции… Строй, провозглашавший своей целью социальную справедливость, тоже отвечал нашим запросам. Мы ведь были беднотой, обреченной рассчитывать только на собственные силы. Только благодаря стипендии я мог продержаться три года в Академии художеств и потом еще четыре в Киношколе.

Никто из нас не чувствовал ответственности за результат войны. Напротив. Мы были убеждены, что поляки сделали все, что им следовало сделать: выставили четвертую по численности армию на борьбу с Германией, организовали в конспирации подпольные государство и армию, пожертвовали Варшавой. Что еще можно было сделать сверх этого? — спрашивали молодые люди, такие, как я, но ответа никто не давал.

По-видимому, этим объяснялась резкая и несправедливая оценка прошлого, распространенная в те годы. Предвоенная Польша не сумела нас защитить, не сумела вырвать нас в Ялте из

когтей Советского Союза. Интересно, что тогда мы почему-то не думали столь же критично ни о Франции, ни о стольких других странах, которые так же легко, а то и еще легче поддались Гитлеру. Все предвоенное подвергалось критике еще и потому, что, как в моем, например, случае, не вернувшиеся с войны отцы не могли вразумить скорых на упреки сыновей.

* * *

Бичом первых послевоенных лет была чахотка. «Грустно умирать весной», — говорит Стась в «Березняке» Ярослава Ивашкевича, но еще грустнее умирать, когда только что прошел войну, вышел из лагеря, отвоевал в лесах или вернулся с принудительных работ в рейхе.

В те годы мало кто рассказывал о себе. Мы были молоды, а воспоминания — достояние возраста. Мы чувствовали себя счастливыми, потому что выжили. Тем болезненнее были прощания с друзьями. Сегодня люди ездят в Закопане, чтобы зимой кататься на лыжах, а летом совершать чудесные прогулки по горам; тогда от слова «Закопане» веяло дыханием смерти. Редко кто оттуда возвращался, а если и возвращался, то ненадолго.

Таким последним проблеском жизни было для Юзефа Воляка короткое пребывание в мастерской Ханны Рудской-Чибисовой, где я занимался, когда учился в краковской Академии. Его определили туда раньше нас всех, но в предшествующий год я его ни разу не видел. Он появился поздней весной и сразу сделал несколько замечательных холстов. Особенно хорош был натюрморт, где, помимо написанной киноварью скрипки, был изображен только черный футляр от нее. Эта работа вызывала восхищение не только у нас, но и у всех, кто приходил в нашу мастерскую специально, чтобы посмотреть на полотно, достойное кисти Матисса. Но радость была недолгой. Через несколько недель наш художник исчез и уже больше не вернулся. Говорили о чудодейственном лекарстве под названием пенициллин, но в Кракове его тогда никто не видел.

А власти предпочитали скрывать тот факт, что борьба с туберкулезом не дает существенных результатов. Когда я только поступил на первый курс Киношколы, меня присмотрел для своего этюда учившийся курсом старше Анджей Мунк[20]. Темой его курсовой была любовь двух студентов, проводящих последний год своей жизни в санатории в Закопане. Моей партнершей должна была быть известная ныне поэтесса, а тогда студентка

Театральной школы Иоанна Кульмова. Выбор был и в самом деле точный: я был соответствующе тощ, а у Иоанны лихорадочно горели огромные темные глаза, и оба мы выглядели так, как если бы вот-вот должны были отбыть в мир иной. И что? А ничего: школьная цензура сочла тему чересчур пессимистичной. Несмотря на всю продуманность и убедительность, с которыми Анджей аргументировал свой замысел институтским властям, он ничего не добился, а я лишился единственной оказии сыграть в кино. Единственной не потому, что мне больше не делали таких предложений, но потому что я уже не встретил режиссера, в руки которого я мог бы так же спокойно вверяться.

* * *

Несмотря на ужасные материальные условия и всевозможные лишения, годы войны в моей жизни были временем чрезвычайно интенсивным. Я хотел рисовать! А когда счастливым стечением обстоятельств я получил в подарок коробку масляных красок, мое призвание обозначилось окончательно.

Тогда же в Радоме появился живописец Вацлав Добровольский. В 1941 году он открыл у нас свою школу. Долго она не просуществовала, немецкие власти ее закрыли. Но даже за короткое время я сумел получить основу для дальнейшей самостоятельной работы. В тот же период я сблизился с двумя художниками, которые под руководством Адама Сталоны-Добжанского трудились над реставрацией полихромной росписи костела бернардинцев в Радоме. Эугениуш Писарек и в особенности Виктор Лангнер стали моими наставниками во многих художественных опытах.

1945 год принес большие перемены: выставка моих живописных работ, на которую пришло несколько человек, «Антигона» в моих декорациях, поставленная в школьном театре гимназии им. Яна Кохановского, и еще харцерский монтаж «Сказ о радостном труде», который я тоже оформил, прославили меня на весь город. Самое время было уезжать!

Весной 1946 года я отправился в Краков, чтобы подать заявление в Академию изящных искусств. Кроме Виктора Лангнера, я никого там не знал. Лангнер, потерявший в войне 1939 года ногу, продолжал, как я понял, бороться в конспирации. Он участвовал в акции под кодовым названием «Долой клопов!». Ее целью было распространять перед выборами в местные органы власти негативную (то есть правдивую) информацию о членах ПРП, которые намеревались захватить раду города Кракова.

Едва я позвонил в его квартиру на улице Ясной, как дверь открылась и чья-то рука втянула меня в помещение. Там уже набилось с полтора десятка человек, попавших, как и я, в «котел» ГБ. Через несколько дней среди задержанных оказался и мой дядя Густав Вайда, направленный по этому адресу моей матерью, встревоженной оттого, что в обещанное время я не вернулся в Радом. В квартире Лангнера нас уже было несколько десятков человек, и управление безопасности приняло решение самых подозрительных перевести в тюрьму, остальных выпустить. Мой дядя вернулся домой, меня задержали «до выяснения».

С Ясной я отъехал в легковом автомобиле в сопровождении двух молодых людей. По дороге мы свернули к Вавелю со стороны Вислы около костела бернардинцев. Было раннее утро, кругом ни души, машина остановилась, мне приказали выйти.

Всю войну я точно знал: со мной не может случиться ничего плохого, потому что я должен учиться в Академии изящных искусств в Кракове. Я продолжал жить этой странной, ни на чем не основанной уверенностью. Тем временем мои конвоиры делали вид, что обсуждают нечто крайне секретное, а потому велели мне отойти подальше. Я сделал несколько шагов, никоим образом не намереваясь пуститься наутек. Водитель просигналил: пора ехать. Я послушно сел в машину — меня по-прежнему разбирало любопытство: что дальше? Я и сегодня не знаю, какие намерения были у конвоиров: то ли они давали мне возможность сбежать, то ли хотели пострелять по движущейся цели?

Месяц светит
пустая улица
месяц светит
человек бежит

месяц светит
человек упал
человек угас
месяц светит

месяц светит
пустая улица
лицо убитого
рядом лужа

Тадеуш Ружевич. «Месяц светит»

Каким образом меня вытащили из подвалов краковского ГБ, я

узнал совсем недавно от моего двоюродного брата, который живет в Брюсселе. Дядя Густав перед войной был щедрым благотворителем спортивного клуба «Звежинецкий». На Звежинце[21] он был известен абсолютно всем, и ему было известно обо всех. Дядя велел прийти к нему какому-то типу, у которого были кореша в краковском ГБ, дал ему деньги — и я оказался на воле. Переходя площадь Свободы, я чувствовал, как во мне крепнет и без того нахальная уверенность в том, что нет на свете такой силы, которая помешала бы мне оказаться в АИИ.

Так оно и произошло. Весной 1946 года я сдал на так называемый малый аттестат зрелости и, невзирая на отчаяние матери-учительницы, которая свято верила, что польский интеллигент не может жить без настоящего полноценного среднего образования, поехал сдавать экзамены в Академию. Меня приняли вольнослушателем.

* * *

В 1946–1949 годах в Кракове нечего было и мечтать о том, чтобы заработать рисованием хоть что-нибудь. Здесь на небольшом пространстве пребывало триста студентов Академии изящных искусств и, наверное, в два раза больше «взрослых» живописцев, скульпторов и графиков. Но уже на втором курсе перед нами открылась неожиданная возможность. Выставка Обретенных Земель во Вроцлаве в 1948 году расположилась на огромных территориях. Для ее оформления наняли целую армию художников. Я помню неуклюжую мазню на стене павильона книги и печати, которую сотворили мы с товарищами, а также барельеф над входом в ресторан «Под четырьмя куполами».

Словом, я заработал и решил приодеться. На рынке около вроцлавских торговых павильонов приобрел черную кожаную куртку, как уверял продавец, когда-то принадлежавшую немецкому офицеру-подводнику. Я охотно принял военную легенду кожанки, а торговец — весь мой заработок. На долгие годы я стал владельцем вещи, возбуждавшей зависть окружающих. Куртка несла свою службу большую часть моей кинематографической жизни.

Когда в 1954 году начались съемки «Поколения», моя куртка оказалась костюмом Цибульского. К сожалению, в сцене драки (к слову, вырезанной цензурой) она сильно пострадала от ножа, которым Ломницкий неосторожно прошелся по спине Збышека. Я одинаково убивался как над вырезанной удачной сценой, так и над испорченной единственной своей всесезонной верхней

одеждой. Несмотря ни на что, я продолжал носить свою куртку аж до 1968 года, когда Даниэль Ольбрыхский выступил в ней в фильме «Все на продажу». За прекрасно сыгранную роль я пожаловал ему эту куртку.

Из дневника:

1. «Все, что ни сказано о женщине, все правда».

Бальзак

2. «Отношения мужчины и женщины складываются по-настоящему интересными, если их связывают взаимные наслаждение, память или желание».

Шамфор

3. «Тот, кто плохо говорит о женщинах, вообще не любит их, потому что самый глубокий способ чувствования чего бы то ни было основан на страдании».

Флобер

4. «Неверность женщин не искажает их черты. Природа, которая так любит над ними трудиться, равнодушна к их недостаткам».

Франс

5. «Мужчина создал женщину — из чего? Из ребра бога — своего идеала».

Ницше

6. «Женщины умеют немыслимо красиво удивлять на следующий день».

Стендаль

7. «Если хочешь, чтобы женщина вернулась, вышвырни ее за дверь».

Запольская

———

По сорту бумаги и по ее пожелтевшему виду я сужу, что эти высказывания на тему женщин и женственности я должен был выписывать из книг, которые читал в 1948 году или около того. И хотя мой опыт в этой области начинался с сентенций наилучших писателей мира, без подсказок отца, который покоился где-то в братской могиле, я чувствовал себя беспомощным. Что я тогда думал о женщинах?

Мое хаотичное воображение металось между образами ангельской святости и глухой чернотой дьявола.

Нафаршированный романтической поэзией и подобными афоризмами, которые я знал тогда на память, я не имел ни малейшего представления, что об этом предмете думать на самом деле. Ну и понятно, что первая женщина, обратившая на меня внимание, стала моей женой. Это произошло не сразу. Только после трех лет жениховства мы поженились в Кракове, разумеется, в Отделе записи актов гражданского состояния. Почему «разумеется»? Сегодня не берусь ответить точно, но тогда никакая другая возможность не приходила мне в голову..

Габриэля Обремба была красивой девушкой, и я понятия не имею, почему она выбрала именно меня. Рисовала она так смело, как никто другой в нашей мастерской, училась пению, а ее голос восхищал даже примадонну, преподавательницу Габрыси Стеню Завадскую. Я был влюблен, но чтобы жениться? Это как-то вообще было не в духе Академии. А кроме того, мы тогда ждали начала третьей мировой войны. Никто в нее всерьез не верил, но на нас давили военное прошлое, вынесенная с тех времен наука, из которой следовало, что в одиночку всегда легче выжить. Дети? Да кто из нас мог взять на себя ответственность за других, когда и сами-то мы едва справлялись с собственным бытом…

Это сегодня звучит дико, но в те годы я на самом деле не имел ни малейшего представления о женщинах. Воспитанный со всей строгостью дома, в школе и в костеле, оказавшись на свободе, да к тому же среди художников, я ударился в то, что Петр Верховенский в «Бесах» Достоевского, говоря о Ставрогине, называет «насмешливой жизнью». В этом не было ничего необычного, но лишь в двадцать лет в буквальном смысле невинным юношей я оказался в совершенно новом мире. Говорят, что война несет страшное моральное опустошение, но мы, поколение интеллигентов, воспитывались в годы войны и родителями, и нашими командирами для светлого будущего. Разумеется, те, кто, как, например, Тадеуш Ружевич, оказавшись в самом пекле войны, были покалечены всерьез и потом долго зализывали душевные раны в надежде, что женщине удалось сохранить в себе человечность в то время, как мужчина ее полностью утратил.

Отвернулась к стене.

А ведь любит,
для чего же к стене отвернулась?

Этак, голову отворотив,
отрешишься от мира,

где чирикают птицы
и в кричащих галстуках
щеголяют парни.

А она одинока
перед мертвой стеной.
Так она и останется

под огромной стеной,
давящей,
жалкая и маленькая,
сжавшая кулачок.
А я сижу,
ноги, словно каменья,
не хватаю ее
и не уношу,
хоть она легче вздоха.

Тадеуш Ружевич. Стена[22]

Часто задумываясь над моей режиссерской карьерой, я прихожу к выводу, что решающим моментом в ней был фактор пренебрежения домом. Регулярные домашние обеды я стал есть, только когда мне подвалило к пятидесяти. Раньше мне требовалось много времени, чтобы посвятить его искусству.

* * *

Кроме нескольких фотографий, от родителей остались мне отцовский знак 41-го пехотного полка и две маминых брошки — одна представляет собой цветы из полотна, другая — чайку. Эту чайку я купил ей в Гдыне во время последних своих школьных каникул летом 1939 года. Позже коллекция пополнилась дипломом Бронзового Креста ордена Virtuti Militari[23] V класса, посмертной наградой отцу за героизм в войне 1939 года (диплом я получил из рук защитника Варшавы генерала Роммеля), и купленным в антикварном магазине самим Крестом, принадлежавшим кому-то, кто, видно, больше в нем не нуждался. Все это на одной дощечке я поместил в рамку. Это memento, посланное мне — помимо их воли — Отцом и Матерью, позволяет мне сохранять двойственное отношение и к собиранию вещей, и к самому месту проживания. Как написал Стафф[24],

Строил я на песке
и рассыпалось.
Строил на скале
и свалилось.
Теперь начну строить
на дыме из труб.

Из дневника:

— Вы пишете о польских проблемах, которые никого на свете не интересуют. Хуже того, вы касаетесь Сталина, а это недопустимо.

Так сказал парижский издатель Юзефу Чапскому, когда тот вскоре после войны принес ему свою книгу «На бесчеловечной земле».

«Рисуй, рисуй, все равно Матейко не станешь…»

Когда я был ребенком, мои родители постоянно твердили мне: «Рисуй, рисуй, Матейко станешь». А в Академии мне говорили: «Рисуй, рисуй, все равно Матейко не станешь».

Эугениуш Муха, художник из Кракова

Первые масляные краски, о которых я упоминал раньше, достались мне при необычных обстоятельствах. Во время войны у нас в радомском доме останавливалась мать одного арестованного молодого человека. Она приехала, чтобы вместе с моей мамой попробовать установить контакт с польской обслугой тюрьмы и получить хотя бы какую-нибудь информацию о сыне. Не знаю, чем завершились их старания, но перед своим отъездом она подарила мне коробку, а в ней двадцать четыре тюбика масляных красок Карманского.

В жизни я получил много красивых и ценных презентов, но этот остается самым ценным. Он случился в тот момент, когда на самом деле был позарез нужен. Мне было пятнадцать лет, я хотел и должен был рисовать. Часы, проведенные над коробкой красок Карманского, я считаю наиважнейшими в своей жизни. В память навсегда вошел запах красок. И сегодня, когда я время от времени захожу в мастерские Академии изящных искусств, этот запах напоминает мне, что, если бы не мой слабый характер, я мог бы провести за рисованием много счастливых часов своей долгой жизни.

Мне никогда не удавалось вразумительно ответить на вопрос, как случилось, что я бросил Академию ради Киношколы в Лодзи. А если уж это произошло, то почему я постоянно возвращаюсь к рисованию? Почему моей первой работой в лодзинской школе была раскадровка в картинках фильма о Матейко? Почему у меня всегда было больше друзей среди художников, чем среди кинематографистов?

В АИИ я учился прилежно. Сначала, на первом общем курсе, у профессора Зигмунта Радницкого рисунку, позже у профессора Ханны Рудской-Чибисовой — живописи. Мне посчастливилось, пусть и коротко, заниматься у Кароля Фрыча, который вел

театральную сценографию. Почему же я ушел? Возможно, что-то сломалось во мне самом. Я утратил веру в себя, растерялся. Возможно, причиной тому стала дружба с Анджеем Врублевским[25], чей яркий талант и острый ум безгранично восхищали меня? Свое влияние, наверное, возымели также яростные споры, которые бушевали в научном кружке. Его мы организовали при Союзе независимой социалистической молодежи.

Когда-то давно во время дискуссии после фильма «Пепел» я услышал нарекание, которое не раз потом ко мне возвращалось: «Этим фильмом вы обездолили меня. До сих пор я имел собственное представление о персонажах Жеромского, по-своему видел места действия и сами события, а теперь должен на все смотреть вашими глазами»…

Я был тогда молод и безгранично самоуверен, а потому отвечал, не раздумывая: «Что поделаешь, если мое воображение оказалось сильнее»… Мне не пришло в голову, что это беспардонное утверждение имеет отношение и ко мне самому: я ведь стал кинематографистом после встречи с художником с таким богатым живописным воображением, что мой пластический мир, бедный и бесформенный, обратился в бегство.

* * *

С Врублевским я встретился, едва поступив в Академию. Однажды на выставке, организованной «Братской помощью», я увидел небольшой холст — вишни в стеклянной вазе, написанные легкими лессировочными касаниями, краплака. Стекло переливалось светом и голубизной. Это был красивый натюрморт à la Бонар. На холсте стояла подпись: Анджей Врублевский. Я с завистью смотрел на работу товарища. Мне было известно, что он учится в нашей Академии на факультете истории искусства, знаком с Тадеушем Кантором и другими художниками-авангардистами, что для нас, большинства студентов АИИ, было заоблачной мечтой. В 1948 году Врублевский выставлялся уже с «Современными», а его картина «Солнце и другие планеты» висела над входом в краковский Дворец искусств на площади Щепанских.

В следующий раз я увидел Врублевского только через год. Положение студентов, да и самой Академии, к тому времени изменилось. Наша юношеская мечта выразить себя как можно более полно натолкнулась на серьезные препятствия. Нас не очень вдохновляла колористическая живопись. Три яблока и

луковица на тарелке, в которых Сезанн выразил тайну бытия, день ото дня становились нам все более безразличны. Мы видели войну на расстоянии вытянутой руки. Мы знали, что воплощение векового стремления человека к полету — самолет — существует для того, чтобы убивать, а пулемет, любимая игрушка всех мальчишек, наносит страшные раны. Мы были участниками великих перемен. Познали несправедливость и унижение. Способна ли вазочка с вишнями выразить все это? Вот в чем был наш главный вопрос.

Мы чувствовали, что увязаем в глубоком кризисе и топчемся на распутье. Настоящее искусство, высокие требования уже отравили нас. Их нам показали и привили наши профессора-фовисты. В этот трудный момент мы начали объединяться, искать друг у друга поддержки, чтобы вместе осмыслить нашу ситуацию. Так возникла Группа самообразования.

Анджей Врублевский несколько месяцев был болен, а когда вернулся, почему-то среди всех ребят выбрал меня, чтобы показать, что он написал за этот год. Тогда я увидел нечто такое, что поразило меня на всю жизнь.

На белом, не тронутом краской фоне спиной (как в кинокадре) обозначен полусилуэт (без головы) стреляющего эсэсовца. Перед ним как-то очень по-страшному рассыпающаяся фигура жертвы: в воздух летят брюки, пиджак, жалкие и неказистые. Я увидел образ убивания, какой знал по жизни. Так выглядели люди, раздавленные танками. Их я видел в последние дни войны. Одежда осталась, а человек куда-то исчез, испарился, чтобы не дать себя уничтожить.

Я посмотрел на Анджея. На нем был изображенный на картине пиджак.

Возможно, час, когда я увидел первый «Расстрел» Врублевского, был поворотным в моей судьбе[26]. Возможно, именно тогда я внутренне отказался от живописи и решил искать для себя другую дорогу. Возможно, в тот момент я уразумел, что наше поколение — поколение сыновей, обязанных рассказать об участи отцов, потому что те умерли и не могут ничего поведать о себе. Анджей Врублевский раньше всех услышал наказ великих польских романтиков стать посланниками умерших.

* * *

Рисуя портрет Врублевского, я обязан обозначить фон, на котором протекала его и наша жизнь.

На дворе 1946 год. В краковскую Академию стекается самый

пестрый народ, каждый приносит то, чему научила его война, что он вынес из оккупации. Имеются также предвоенные студенты. Наши профессора в расцвете лет. Они спасались от войны, ее абсурда и подлости, погрузившись в колористическую живопись. Их защищало убеждение, что они занимаются прекрасным и свободным искусством, к тому же искусством европейским. Несправедливо было бы считать их позицию только эстетской. Эти художники презирали плоский натурализм, который взяла на вооружение гитлеровская идеология. Нельзя забывать и то, что в те годы вся новая живопись — Пикассо, Клее, Шагал, Кандинский — исчезла из европейских музеев, то есть она исчезала постепенно, по мере того, как ширилось пространство, расчищенное танками и самолетами для идеологии «здорового» фашистского национализма. Эта идеология не желала, да и не решалась мериться силами с искусством многостороннего понимания мира, искусством плюрализма и свободы.

В первые послевоенные годы ватага вольных художников (среди них был и я), одетых на полувоенный манер не по велению моды, а попросту за неимением другого «гардероба», алчущих искусства, мечтавших об Академии в течение всей оккупации, вторглась в здание на площади Матейко. Когда в 1946 году я записывался в этот вуз, он носил горделивое название Академии изящных искусств. Через три года, когда я из него уходил, это была уже Академия пластических искусств. Тут большая разница. Не только потому, что слово «пластика» ассоциируется с пластиком, пластмассой, полимерами, чем-то безнадежно искусственным и к тому же дешевым, поддающимся легкому форматированию. Пятидесятые годы полностью изменили дух и структуру заведения.

В определенный период своего творчества Анджей Врублевский хотел найти средства для выражения своей гражданской позиции. Он не скрывал того, что считает происходящие в нашей стране перемены положительными. Он видел себя художником социально ангажированным, но при этом настаивал, что не менее ангажирован идеологией художественного творчества. Он знал: то, что он намерен сказать, он может выразить через новый эстетический строй, и нельзя делать вид, что не замечаешь той эволюции живописной формы, которую она претерпела на протяжении последнего столетия. Он был по-настоящему образованным художником. Отвергая живопись профессоров краковской АИИ и одновременно — после выставки 1948 года — порвав с «Современными», он сосредоточился на непопулярной тогда теме войны. И таким образом обрек себя на одиночество.

После персональной выставки Врублевского в Кракове, в 1996 году, я прочитал в прессе, что последние работы художника наконец-то, после его романа с соцреализмом, представляют собой настоящее искусство. Я позволю себе высказать противоположное мнение. По моему глубокому убеждению, Врублевский наиболее полно реализовался как художник в нескольких холстах, написанных в 1948–1949 годах. Для меня эти картины, созданные им по зову внутренней потребности, поселили в нем глубокую, непреходящую неудовлетворенность собой.

Некоторое время назад, будучи в Бразилии, я принял участие в макумбе, особом обряде, во время которого живые исполняют желания своих умерших и таким образом помогают им окончательно оставить этот временный мир. Именно это задание возложил на себя Анджей, делая свои картины как бы рукою ушедших, которые хотели, чтобы именно он, живой, оказал им эту услугу. Заплатив этот долг, он пробовал и дальше оставаться живописцем, художником с большой буквы. Он делал интересные веши, оригинальные, временами даже прекрасные, но его миссия медиума исчерпала себя, а с нею пропал подлинный импульс творчества. В других, лучших условиях, в другой, вероятно, более счастливой стране, он мог бы написать больше таких произведений. К сожалению, у нас никто не хотел на них смотреть: образ смерти в них был слишком реальным и впечатляющим, а потому отторгался живыми.

По сути дела Анджей Врублевский никогда не был просто студентом, никогда не был одним из нас. Я видел в нем последнего польского живописца-романтика, потому что он не относился к искусству просто как к занятию, профессии. Он исповедовал убеждение, что живопись — только средство, которое должно чему-то служить. Поэтому он так страстно искал понимания у зрителя, а не только у своего окружения. Он хотел, чтобы зрителей было больше, жаждал до них достучаться. Эта проблема и для меня очень важна. Я бросил живопись и завоевал зрителей, которые во множестве приходили на мои фильмы. Но почему-то я никогда не считал это своей настоящей победой.

Когда-то, после фильма «Лётна», один итальянский журналист спросил меня, почему темой всех моих первых фильмов является война. Я ответил: в 1939 году мне было 13 лет, я не принимал участие в сентябрьской кампании, мне повезло, во время оккупации я не сидел ни в тюрьме, ни в лагере, в 1945 меня не мобилизовали, и я не стал участником последней фазы боев. Кино в этом смысле стало оправданием моего прямого неучастия в этих краеугольных событиях. В Польше надо

постоянно оправдываться: почему в такие-то годы ты не сидел в тюрьме или как могло случиться, что тебя не расстреляли. У меня не было выхода, требовалась самореабилитация. Ею стало мое кино.

Анджей Врублевский продолжил линию художников-романтиков, голосом которых с нами говорили ушедшие. Есть в этом что-то от самоуничижения художника: мертвые не могут говорить, мы обязаны дать им свой голос, и на этом конец.

* * *

О Врублевском принято говорить: трагический художник, но большинство видит его таковым из-за его ранней смерти. Между тем было нечто глубоко трагическое во всех обстоятельствах его жизни. Он был одинок в своей позиции ангажированного художника, вокруг его работ образовался заговор молчания профессиональной среды, рецензии, которые он писал, раздражали, вызывали ненависть из-за высказанных в них суждений о других художниках. Он писал иначе, чем товарищи, с которыми выставлялся в 1948 году. «Современные» обвиняли его в тупом натурализме. Ну и полностью не принимали его профессора из Академии.

Не поддерживали его и соцреалисты, которые, казалось бы, должны были видеть в нем своего союзника, человека, искренне отданного общему делу. Не поддерживали по двум причинам. Во-первых, его воспринимали как еще одного, кто хотел бы примоститься у небольшого корыта, к которому соцреалисты не намерены были никого подпускать. Во-вторых, они не принимали его эстетики. Ничего удивительного, что Врублевский был одержим манией сочинения манифестов, которые рассылал по разным адресам, с поистине детской наивностью ожидая, что на них придут какие-нибудь ответы.

Врублевский хотел, чтобы Группа самообразования организовала выставку, которая была бы нашей манифестацией в борьбе за мир. Он полагал, что такая выставка обязана отвечать общим формальным критериям: все картины должны быть одного и того же заранее оговоренного формата, фигуры людей также должны иметь одинаковые размеры, их следует помещать на определенном фоне. Такое не могло получиться. Никто из нас не желал действовать в режиме, установленном Анджеем, каждый мучительно искал собственную дорогу. У нас не было ключа, в котором мы бы написали то, что он предлагал, мы были не в состоянии создать достаточно сильную и выразительную форму.

А имитировать его работы нам не нравилось. Так и получилось, что вся деятельность Группы оказалась чисто теоретической, все кончилось проектами. Встречались мы каждую неделю не для того, чтобы писать, а для того, чтобы разговаривать на темы, которые в Академии не затрагивались.

Однако Анджей с планом выставки поехал в Варшаву и там встретился с Ежи Борейшей, человеком, имевшим тогда огромное влияние на культурную политику Врублевский представил ему свой проект, но Борейша, способный организовать грандиозные мероприятия, вроде Конгресса деятелей мировой культуры во Вроцлаве, на его предложение никак не отреагировал. Возвращаясь в Краков, инициатор экспозиции «Молодежь борется за мир» уже знал, что его идея никогда не будет претворена в жизнь.

> «Анджей мой!
>
> Я тут придумал кое-какие вещи, которые выглядят довольно рискованными, но на самом деле содержат редкостные возможности:
>
> 1) Утвердить термин «МНОГОПЛАНОВАЯ» выставка. Установить срок ее проведения. Замысел совершенно оригинальный, включает показ как пластики, так и многообразия реальности… Следует создать коллектив МНОГОПЛАНОВЦЕВ (Вайда, Боровчик, Леница, Тарасин, Габа, Шапочников и я), а также созвать при Совете но культуре КОМИТЕТ МНОГОПЛАНОВЫХ ВЫСТАВОК. Общий термин: многопластика. Художник — многопластик. Его дети: многодети. Аббревиатура: МП: «Через многопластику к МАССАМ».
>
> 2) Первая из многих выставок должна иметь эпиграфом строчку из Арагона «Слышу вас, голоса убитых» и показать нашу ответственность за всех, кто погиб.
>
> Это проект, который ни к чему не обязывает.
>
> Вообще не будем особо огорчаться, потому что мир и так вполне омерзителен.
>
> *Анджей».*

Власть побаивалась организованных групп молодых художников. У нее и так хватало забот с остальными деятелями искусств. Она ловко воспользовалась нашим недовольством учителями, чтобы расправиться с ними, а потом начала внедрять в краковскую Академию соцреализм. Остальное довершили партийные и чиновничьи указания.

Речь шла не только о согласии политических властей на нашу

выставку. В большинстве своем мы, студенты, были страшно бедны и, конечно, не могли бы без соответствующих средств самостоятельно развернуть такого рода проекты. Нам не хватало денег даже на холсты и краски.

Тогда же Анджей Врублевский пробовал записаться в партию. Он был убежден, что обязан принимать активное участие в жизни не только как живописец, но и как общественный деятель. Согласно своим принципам он рисовал такие вещи, как «Вокзал на Западных землях», серию «Расстрелов» или шофера в устремленном к красному небу автобусе, которые никак не могли понравиться товарищам, поскольку не соответствовали эстетике соцреализма. Он бескомпромиссно и упорно искал собственный жизненный и художественный путь. И именно поэтому был обречен на одиночество.

Правда, его окружала группа друзей, принимавших его, несмотря на трудный характер и иронию, за которой скрывалась тайна его жизни и поведения. Он крайне неохотно говорил о своих трудностях, не любил откровенничать, все обращал в шутку. Как-то я спросил его: «Почему ты все фигуры убитых пишешь только синим цветом?» Он ответил: «У меня имеется большая туба синего, вот я и не экономлю ее».

Продолжать разговор не имело смысла: у него была большая упаковка берлинской лазури, и он не нуждался в моих советах, как ею воспользоваться. Я бы не обобщал, но мне кажется, что он относился к нам, как к людям, которые могут предложить ему не самые для него интересные решения. Его живописный мир уже сложился, и он не хотел начинать с нами обсуждать его. Просто он знал, как рисовать, и постепенно реализовывал свой план. Именно Анджей Врублевский за много лет до американцев сформулировал постулат о фотографическом реализме. Я поступил в Киношколу, где много занимаются фотографией, он же написал замечательные картины в фотографическом стиле. Это большая разница. И я о ней никогда не забывал.

> «Дорогой Анджей,
>
> прости, что не отдал тебе рукописи, когда ты у меня был, но я вспомнил об этом только после того, как ты ушел.
>
> Свежие новости из Кракова:
>
> 1) Ожидается торжественный прием в партию жены проф. Р., поскольку сам он из-за непомерно выступающей челюсти испытывал бы серьезные затруднения при самокритике.
>
> 2) Краковские абстракционисты готовят выставку

«Долой человека! Да здравствует социалистический реализм!»

3) Ожидаются новые воеводские награды: значок «самому бедному студенту АИИ» и памятная медаль «В девятую годовщину творческой самокритики» (для В. [рублевского]).

Что с моей выставкой?

Анджей».

Если бы Врублевский занимался своей живописью с убеждением, что его будут смотреть через десять — пятнадцать — двадцать лет, все было бы нормально. Но он хотел немедленного признания и отважно боролся за свое место здесь и сейчас. Он жаждал, чтобы его картины смотрели еще невысохшими, на выставках ли, но лучше на площади, и не только в Кракове. Могло ли это не раздражать? Поэтому, куда бы он ни обращался, всюду натыкался на недоброжелательность и, как следствие, на неуспех. Каждое дело он доводил до максимума противоречий. Вокруг него воздвигалась стена равнодушия и враждебности коллег, которые видели в нем человека, одержимого политическим успехом.

Тем временем в Польше праздновали победу эпигоны советского соцреализма. Им помогали в первую очередь их партийные и деловые связи. Концепция выставки «Молодежь в борьбе за мир» была для них платформой оголтелых формалистов. В награду Врублевский получил кирпичом по голове, брошенным неизвестными на темной краковской улице. По сравнению со своими коллегами соцреалистами из Варшавы, малевавшими холсты под «прогрессивными» названиями, каписты были куда более продвинуты в своей живописи…

Поступив сразу после войны в Академию, мы, во всех смыслах изголодавшиеся, чувствовали, что дорвались до возвышенного и прекрасного. Что бы ни говорили о наших профессорах-колористах, они открыли нам глаза на мир, своим искусством и личными позициями подключили к европейской традиции. Правда, в нашем обиходе единственным реальным воплощением этой традиции было богемное времяпрепровождение. Однако Анджей неизменно появлялся среди нас в сером костюме с галстуком и в шляпе вместо берета.

Это был не наш стиль.

Анджей Врублевский был одиночкой и в жизни, и в живописи. За десять лет до новой фигуративности он не стыдился писать человека. Человека в действии, человека что-то делающего. Он писал упорно и некрасиво. Сегодня, спустя многие

годы, безобразное обрело силу и красоту обобщения. Он не боялся писать картины à thése[27] в цикле «Социальные неравенства», потому что, живя с открытыми глазами, знал, что есть бедные и есть богатые.

Он прожил только тридцать лет. Сознательно работал девять. Столько ему потребовалось, чтобы стать, может быть, самым оригинальным и самым самостоятельным живописцем в послевоенной Польше. Сознание своих задач и своего пути он выработал уже в самом начале, а потом просто не терял времени даром.

Я думаю, что пора нашей Академии создать свой музей, хотя бы для того, чтобы поставить там стул Анджея Врублевского, обычный деревянный стул с полотняной спинкой. С правой стороны к нему прибит ящик для бумаг и ухватик для стакана с водой, с левой — подставка для коробки с акварелью. На этом стуле он просидел много часов. За это время создал 1437 рисунков и акварелей. Это было возможно потому, что он очень рано уяснил себе, что и кого ненавидит, кого любит, от чьего имени хочет говорить.

Когда я возвращаюсь воспоминаниями к впечатлениям тех лет, я спрашиваю себя: что поразило нас сильнее всего в сценах расстрелов, прогулок обрученных, в шоферах, едущих в никуда, Анджея? Сегодня я убежден, что поражала безличность людей и их одежд. Мы тогда не имели понятия, что возможна такая степень унификации человека. Каждый из нас был для другого кем-то, каждый стремился выстроить собственную жизнь, проложить свою дорогу. Между тем человек на картинах Врублевского — это современный киборг. Создание кинотелекомпьютерного мозга. На это страшно было смотреть. Причина общего неприятия его живописи коренилась в том, что Врублевский писал какую-то чужую форму будущего, а не, как нам хотелось, хорошо известное военное прошлое.

* * *

Я часто думаю об основоположнике краковской Академии. Яна Матейко отличала великая сила духа, неудивительно, что именно он воплотил национальную потребность в величии. В бедном, маленьком городе, каким был Краков, он вызвал к жизни прошлое, заставил бедняков грезить о королях, о присяге пруссаков и о победе под Грюнвальдом. Это благодаря ему Вавель превратился в обитель духа Словацкого, последнее упокоение Пилсудского и стал символом неистребимости нашего народа.

Разве этого мало? Нет, это очень много, но задача искусства этим не исчерпывается.

На Матейко нападали не за его патриотизм, а за то, что он не сумел выразить его в универсальной художественной форме. Его горизонт живописца был тесен, как его город, потому он и остался в Кракове. Он отказался от мира, потому что не знал мира. Отказ никогда не бывает истинной ценностью. Мир не потому прошел мимо Матейко, что он был польским патриотом, как нас убеждали националисты, а потому, что в противоположность Шопену, он не нашел универсального языка, чтобы выразить то, что нес в себе. Это наша давняя польская проблема, наш злосчастный проигрыш, постоянно нас преследующий. Идея обгоняет реальность, а искусство состоит на службе общества. Один из создателей предвоенной Краковской группы живописцев Хенрик Вицинский справедливо утверждал: «Социальная задача искусства? Согласен, но только как результат, а не как стимул художественной деятельности».

Именно так действовал Анджей Врублевский. Он был глубоко современным художником, образованным, трудолюбивым, систематичным в своей деятельности, гражданственным. Во вступлении к каталогу выставки своих рисунков 1956 года он написал: «При работе над ними (рисунками) я избегал какого бы то ни было собственного стиля и собственной эстетики, по законам которых я был бы обязан формировать каждый замысел. Разумеется, при такой методе возникает опасность не обрести свое творческое лицо… но слишком ранняя специализация принуждает многих закрывать глаза на мир еще до того, как они внимательно его разглядят».

Ни Анджей Врублевский, ни я не могли обойти жестокий вопрос к себе: писать ли, чтобы стать Матейко, или не писать, потому что Матейко и так не станем. Наши профессора-колористы отлучили нас от польской традиции, полагая, что Матейко, Мальчевский, Выспянский или Гроттгер находятся вне искусства, что они плохие художники[28]. Они не принимали во внимание, что, независимо от того хорошо или средне они писали, в их творчестве есть ценность, имеющая исключительное значение для культуры. Эта послевоенная дискуссия не исчерпана. С краковских времен я помню горячие дискуссии о том, какое искусство нам нужно и на какую традицию мы должны опираться. В Киношколе в Лодзи уже было не с кем об этом спорить.

Так или иначе, но для меня стало невозможным возвращение к старым друзьям. Мне не удалось осуществить того, о чем я грезил в детстве и все долгие годы оккупации. Я не стал

художником, не выстоял, дезертировал. Я боялся, что останусь не более чем только одним из многих выпускников краковской АИИ.

* * *

А может быть, правда выглядела совсем по-другому, и все решилось в один прекрасный летний вечер во время каникул в Сопоте в 1949 году, когда, замученный пустопорожними спорами, я принял решение: если завтра пойдет дождь, поеду в Лодзь сдавать экзамены в Высшую киношколу. Наутро лило, и я сел в поезд. Правда, за Тшевом распогодилось, даже вышло солнце, но вся моя остальная жизнь потекла в соответствии с решением, принятым накануне вечером. Вот так я стал режиссером…

Школа янычаров, или Киноманы у власти

> *Спустя несколько лет после окончания школы я поехал с профессором Ежи Теплицем в Копенгаген, где наш ректор прочел местным кинематографистам блестящую лекцию о Киношколе в Лодзи. Я слушал как зачарованный. Мне бы так хотелось быть студентом этого прекрасного учебного заведения! Я не сразу сообразил, что не только учился в нем, но являюсь его выпускником…*

Раньше этот казус я понимал так: распространенное представление о Государственной высшей киношколе в Лодзи не соответствует реальности, свидетелем которой я был. Теперь, многие годы спустя, мне это видится совсем по-другому.

Польша — это несчастная страна, где, как говорил Норвид, «каждый поступок преждевременный, а каждая книжка… запоздалая». История Киношколы в Лодзи являет собой редкий пример отрицания пессимистической максимы Норвида. Группа любителей кино, входивших перед войной в объединение СТАРТ, в 1945 году получила широкие возможности действовать и не упустила их[29]. Они не только построили послевоенную польскую киноиндустрию, создав одну за другой студии в Лодзи, Вроцлаве и Варшаве, но, что не менее важно, основали Киношколу, без которой у нашей кинематографии не было бы будущего.

Была ли эта школа идеалом, как уверял в своем выступлении Ежи Теплиц, или просто учебным заведением по меркам реальных возможностей тех лет, сегодня уже не имеет принципиального значения. Польское кино родилось вместе со своей Киношколой.

Ежи Теплиц, Антони Богдзевич, Ванда Якубовская, Александр Форд, Станислав Воль, Ежи Межеевский и многие другие способствовали ее возникновению. Имена отцов-основателей Школы в истории польской культуры должны быть высечены в мраморе. Они это заслужили, потому что не упустили тот великий шанс, который дала им капризная и в целом не поощряющая искусство история нашей страны.

* * *

С самого начала существования Школы постоянно сталкивались два разных ее восприятия. Власть видела в ней кузницу идеологических кадров. Исповедуя ленинский лозунг «Кино для нас — важнейшее из искусств», она готова была выложить за обучение каждого студента сумму, равнозначную стоимости обучения боевого летчика. Ею двигала уверенность в том, что выпускники своими будущими фильмами снесут «гнилой оплот капитализма», укрепят в сознании польского общества коммунистическую идеологию и внушат веру в прогрессивную роль Советского Союза. Тем самым возместятся потраченные на их науку средства. Так понимали задачи Школы и центральные политические власти, и воеводский обком партии в Лодзи, тщательно контролировавший ее деятельность. В то же время преподаватели, согласно своим довоенным проектам, создавали Школу, которая должна учить делать фильмы иные, чем те, что снимались в межвоенное двадцатилетие. Они не хотели изолировать нас от мира, а, напротив, понимали кино как часть мировой культуры.

Им удалось основать лодзинское учебное заведение как раз вовремя. Если бы оно появилось позже, единственными кадрами польской кинорежиссуры были бы выпускники московского ВГИКа, куда, замечу, могли поступать только политически проверенные товарищи. Возникает вопрос: сложилась бы тогда «польская школа»? А с другой стороны, именно учившиеся в Москве Гофман, Скужевский и Зярник создали польское документальное кино — черное и глубоко пессимистическое отражение социалистической действительности. Наверняка в СССР их учили не этому. Ежи Зярник, например, был исключен из московского института, правда, временно, потому что устроил для советских студентов показ «Пепла и алмаза». Я думаю, что благодаря своим упорству и способностям мы использовали предоставленную нам после войны возможность независимо от того, где и как нас учили.

* * *

Сегодня, после многих лет успехов польского кино в стране и мире, после периодов активного участия фильмов и их создателей в политической оппозиции, стоит задаться вопросом, как могло получиться, что только немногие выпускники лодзинской Школы избежали предназначенной им роли

создателей произведений, «достойных сталинской эпохи»?

В этом огромная заслуга нашего ректора Ежи Теплица. Он любил в кино искусство и как историк хорошо знал, что развитие этой области культуры не зависит от так называемых демократических преобразований и партийных решений. Его открытость была обращена прежде всего к нам, студентам, которых при нем принимали, не слишком обращая внимание на спущенные сверху «рекомендации». Какие в этом смысле шансы поступить были у меня, сына предвоенного офицера? Самые скромные или вовсе никаких, а я мог учиться в этой школе янычаров, потому что группа преподавателей под бдительным оком ректора не позволяла никому исключать способных ребят только из-за происхождения или потому, что они не выказывали энтузиазма по поводу текущей политической реальности. Более того, я чувствовал, что моя политическая отстраненность не вызывает неприязни педагогов. В Школе действовали молодежная организация (в нее входили все студенты) и элитарная партийная ячейка. Она полностью владела ситуацией, но препятствовать появлению новых талантов было не в ее силах.

«Железный занавес» отгородил нас от большого мира, но счастливым для нас стечением обстоятельств он, этот занавес, приподнимался перед нашим ректором. История кино не была для него только нагромождением пыльных фактов и дат; он лично знал творцов великих фильмов, в ту пору в большинстве своем еще живых, и учил нас именно этой живой истории. Кроме того, он никогда не трактовал лодзинскую Школу как высшее учебное заведение, обслуживающее привисленскую провинцию советской империи. Он показывал нам картины французских и немецких авангардистов, вкладывая при этом в наши головы, что и мы принадлежим к европейской традиции.

Ежи Теплиц привозил из своих поездок большой мир, а в большой мир вез добрую весть о нашем кино. Благодаря ему задолго до появления фильмов, ознаменовавших рождение польской школы кино, свет уже знал, что оно грядет.

* * *

Я никогда надолго не связывал свою жизнь со Школой в качестве педагога, но, снимая, занимал в своих картинах ее выпускников. Оттуда приходили и администраторы, приобретя опыт, они становились замечательными директорами картин. Когда я возглавил творческое Объединение «Х», связь с молодыми стала неизбежностью, потому что никто из известных режиссеров,

в том числе и мои друзья, не захотел сотрудничать со мной и моей группой. Трудность работы с молодыми состоит в том, что их очень нелегко убедить, что, помимо их взглядов и вкусов, существует еще зрительный зал, который тоже имеет что сказать. Изоляция Школы от мира сказывалась тут крайне отрицательно.

Независимо от моего отношения к системе обучения в ГВКШ я твердо знаю, что те, кто оттуда приходил, знали, чего мы хотим, мы, делающие польское кино. Очень плодотворной я нахожу также идею учить в одном институте режиссеров, операторов и специалистов кинопроизводства. Это обстоятельство является основой единства наших съемочных групп. Всегда в самые грозные часы я мог положиться на оператора и директора, а также на их ассистентов — людей из лодзинской Школы. Я чувствовал ответственность за их судьбу, а они осознавали себя соавторами моих фильмов. Когда фильм получался, я говорил: наш фильм, когда он выходил похуже или совсем плохо, я называл его моим фильмом…

* * *

Летом 1949 года я бросил краковскую Академию изящных искусств, но всем, что я понял в искусстве, я обязан ей. Независимо от конфликтов разного рода здесь все говорили об искусстве, жили им, мыслили его категориями. Киношкола же была только технической мастерской, здесь учили, как делать кино и как ориентироваться в ситуации, в которой находилась страна. Имеется такая-то тема, ее можно так-то показать на экране, но что из нее следует, почему кино должно быть искусством, все это я узнал раньше, рисуя и споря с друзьями-худож-никами в краковской АИИ.

А чему я научился в Школе на улице Тарговой? Хороший вопрос. Лекции и практические занятия дали нам немного. В сущности нас не познакомили ни с техникой выстраивания сцены, ни с принципами работы с актерами. Много говорилось в самом общем виде об искусстве кино, но технику режиссуры я постигал только во время практики у Александра Форда, работая его ассистентом на фильме «Юность Шопена», и на собственном опыте постановки трех не получившихся курсовых работ. Когда бы я ни появлялся в Лодзи в качестве преподавателя, студенты показывали мне их, не без злорадства напоминая, какие они неудачные. Однако ценность лодзинских занятий состоит для меня как раз в этих неудачных фильмиках. Я возвращался к ним многие годы, чтобы четко и честно проанализировать для себя,

какие ошибки совершены в работе над ними.

После краковской АИИ Киношкола в Лодзи принесла мне новый жизненный опыт. Теперь уже не было материальных забот — мы жили на территории школы, тамошняя столовка кормила нас три раза в день. Но за плечами студентов и преподавателей постоянно маячило присутствие партии. Вечерами проходили собрания, а перед собраниями надо было петь. Активисты нашей молодежной организации всеми силами старались обратить на себя внимание секретаря школьной партийной ячейки. Ничего похожего на идейные дискуссии в краковской Группе самообразования здесь не было. Там споры вырастали из наших художественных размышлений, тут же студенческие этюды были так примитивны, что спорить вокруг них было не о чем.

Никогда в течение своей долгой режиссерской жизни я не встречался с такими цензурными ограничениями, как в первые годы в Лодзи. Наши учителя не были цензорами от природы, они понимали многое из того, что произошло в Польше и мире, и хотели понять еще больше, но, стараясь защитить Школу от вмешательств извне, сами контролировали наши работы суровей, нежели это было необходимо.

Во время учебы я посмотрел много фильмов. В память мне с наибольшей остротой врезались французский авангард и немецкий экспрессионизм. Они убедили меня в том, что самые смелые формальные эксперименты уже осуществлены; ни цвет, ни широкий экран не внесут ничего существенно нового.

Единственным интеллектуалом, склонным к теоретическим раздумьям, среди нас был Анджей Мунк. Как-то в проекционном зале он прочитал доклад о цветном фильме как единственной перспективе развития кино как искусства. Мы располагали только черно-белой пленкой, в стране не было ни единой лаборатории для обработки цветной… Убедив слушателей в основательности своей позиции, Анджей перешел справа налево и в пух разнес свои только что провозглашенные положения, так же убедительно объяснив, что художественное кино возможно только на черно-белой пленке. Когда многие годы спустя я узнал, что профессор Збигнев Бжезинский точно по такой же методике преподавал американским студентам основы марксизма, я вспомнил Анджея. Если бы не преждевременная смерть, все киношколы боролись бы за него: он был прирожденным педагогом и из всех нас обладал самым глубоким профессиональным самосознанием.

* * *

Несмотря ни на что, в Лодзи я научился многому не только от преподавателей и не только о кино. Как-то во время работы над школьным фильмом «Три повести» я обратился к нашему художественному руководителю Антони Богдзевичу с просьбой отпустить меня на два дня. Профессор завелся и при всех наговорил мне кучу неприятных вещей. Но у меня не было выхода, я должен был уехать. Когда я вернулся, как и обещал вовремя, передо мной публично извинились. Возможно, этот урок был поучительнее, чем лекция по режиссуре… Хотя, вне всяких сомнений, Богдзевич обладал особым даром говорить об искусстве. С большим интересом мы слушали также лекции Ежи Теплица по истории кино, в особенности американского. Профессор был настоящим джентльменом. Наблюдать, как он ведет занятия, как слушает, как говорит, — это тоже были хорошие уроки.

Из трех моих курсовых работ только «Илжецкая керамика» имеет некоторый смысл. Ее портит обязательный тогда соцреалистический комментарий (многословный и дидактичный), но какая-то свежесть взгляда в ней чувствуется. Комментарий написал и озвучил сам Богдзевич в надежде, что прокат возьмется показывать мой этюд в кинотеатрах перед основным фильмом. У профессора, однако, были тогда серьезные трудности: после съезда кинематографистов в Висле, где руководство партии в поисках идеологического противника назначило его своим врагом, Богдзевичу запрещен был вход во все студии страны[30]. Ему оставались Школа и наши жалкие курсовые как единственное поле реальной деятельности.

Повторяю: главная польза, которую могут вынести студенты из практических занятий в хорошей режиссерской школе, — это анализ собственных ошибок. Поэтому, когда я учу режиссуре, я не пробую исправлять сценарий, если он кажется мне слабым. Я воздерживаюсь также от навязывания исполнителей или мест съемок. Да, я указываю на слабости, но не стараюсь доказать свою правоту и тем более подчинить своей воле. Сильные характеры неуступчивы. Для них нет иного пути, как только учиться на собственных ошибках.

* * *

Многократные попытки перенести ГВКШ в Варшаву не увенчались успехом. В качестве председателя Союза кинематографистов я тоже принимал в них участие. Многие годы за Школу цепко держался воеводский комитет партии Лодзи,

понятно, что ему не хотелось упускать из-под своего влияния столь славное учебное заведение. Между тем перенесение в столицу теоретических занятий для будущих режиссеров кажется целесообразным. Здесь бы они имели лучших преподавателей из числа мастеров, участвующих в кинопроцессе, и гораздо более живую творческую среду. Такое разделение — факультет режиссуры в Варшаве, операторский — в Лодзи — явилось бы для ГВКШ хорошим стимулом обновления. Но ореол славы, окружающий лодзинское заведение, надежно защищает ее от необходимых перемен и тем самым обрекает на медленную смерть.

Поэтому я отказался баллотироваться на выборах ее ректора в 1990 году, хотя только назначенная тогда министр культуры Изабелла Цивинская очень меня уговаривала. Сегодня у меня есть кое-какие сомнения относительно того, правильно ли я поступил, но тогда я руководствовался опытом тех лет. Каждый институт опирается на преподавателей, которые появляются там регулярно, и на администраторов, работающих там годами. Так произошло в лодзинской школе, где главными вдруг стали дополнительные предметы. С течением временем преподаватели наук, совершенно здесь лишних, начали судить и рядить об искусстве. Результатом стало положение, при котором студенты овладели ситуацией и ввиду отсутствия настоящих авторитетов преждевременно почувствовали себя художниками. Ввиду отсутствия художников-педагогов появились художники-студенты.

* * *

Учить режиссуре я пробовал несколько раз, сначала в Лодзи, потом в Государственной высшей школе кино и телевидения в Катовице. Каждый раз это были короткие эпизоды, оканчивающиеся ничем. Если хочешь добиться педагогических успехов, нужно быть учителем достаточно долго, чтобы иметь возможность увидеть результаты своих трудов. Подобное удовлетворение я получал, руководя в течение десяти лет творческим Объединением «Х». Но оно не было школой как таковой. Это было больше похоже на коллективные действия, о чем я расскажу немного позже.

Как-то Питера Брука спросили, почему он не ставит оперу. Он ответил коротко: потому что в опере надо изменить все! По моему глубокому убеждению, так следует поступить и с нашими кинематографическими учебными заведениями. В обучении

режиссуре в центр внимания молодых адептов надо поставить работу с актерами, а не выстраивание сцены, как это делается сейчас. Из чего следует, что сегодня в процессе создания фильма на первый план автоматически выдвигаются операторы, которые лепят образ. В результате делаются этюды, цель которых представить визуальный образ; режиссер отодвигается на задний план, чтобы не мешать творить будущим мастерам камеры.

Есть и другая причина упущений в этой области. Соединение актерской и киношколы на практике ничего не изменило, потому что программа обучения актеров не учитывает их сотрудничества с молодыми режиссерами, занимающимися в здании по соседству. Что же удивляться, что последние так мало интересуются работой с актерами? Примеры? Пожалуйста. Недавно я услышал характерную шутку. Во время съемок у молодого режиссера после долгого ожидания своего кадра актер услышал команду: «Ну, свет мы уже поставили, теперь можно звать этих зануд-артистов».

* * *

В 1997 году в результате нескольких лет стараний мне удалось организовать в Кракове, в Театральной школе, курс кинорежиссуры. После публикации объявления в местных газетах и на телевидении в первые дни набора пришло всего несколько человек. Я истолковал это как перст судьбы: моя инициатива не встретила отклика, значит, я могу с чистой совестью от этой затеи отказаться.

И вдруг — совершенно по законам классической драматургии, основам которой нас учил Людвик Старский, отец Аллана[31], — произошел резкий поворот. Короткую беседу со мной на эту тему передали в главной новостной программе. После чего два человека сидели на телефонах и, не разгибая спины, разбирали почту. В результате я выбирал двадцать слушателей из двухсот пятидесяти кандидатов.

Я внимательно наблюдал за своими учениками в течение всего курса. Они делали ту же ошибку, что большинство начинающих режиссеров: им казалось, что размахивание руками может заменить толковое объяснение заданий актерам и другим сотрудникам. «Руки на стол!» — это первое требование учителя, когда, обуянный непреодолимым желанием быть понятым, ученик начинает жестикулировать. «Руки на стол!» — так допрашивал меня весной 1946 года на площади Свободы в Кракове молодой сотрудник госбезопасности, вышколенный своими советскими

коллегами из НКВД. Ведь он знал, что жесты хорошо искажают правду.

Однако существует и правда жеста, только над нею нужно долго и тщательно работать. Кшиштоф Занусси рассказывает, что кардинал Махарский однажды спросил Папу, почему в Риме, благословляя толпы верующих, он делает значительно более широкий жест, чем делал в Кракове, в бытность свою там епископом. Ответ Иоанна Павла II прозвучал в высшей степени убедительно: «Вероятно, теперь я охватываю больше, чем раньше»… И после добавил в качестве пояснения, что воспитанное в дисциплине тело не может лгать. Той же правде учит нас Станиславский. Тела моих адептов режиссуры, не воспитанные в соответствующей дисциплине, делают много лишних движений. К сожалению, от недостатка слов.

Мне кажется, что альтернативный театр болеет той же болезнью: из-за отсутствия мыслей режиссер позволяет актерам бурно жестикулировать. А язык подмигиваний и размахиваний руками не заменит ни Шекспира, ни Чехова. Поэтому я отношусь к экспериментальному театру лишь как к средству выжить, продержаться до того времени, когда среди нас появятся новый Выспянский, новый Стриндберг либо несравненный Шекспир… Не так давно я решил посмотреть один из нашумевших спектаклей. В конце представления прозвучали странные слова «проклятию коней». Я хорошо знаю «Проклятие» Выспянского и уверен, что там нет таких слов, но актеры бегали дружно и по отдельности по сцене и все выкрикивали «проклятию коней». Им нужно было выговорить «проклятию конец», но правильно говорить, как учат в актерских школах, они не умели. Впрочем, им это и не нужно, потому что лаврами их венчают в Эдинбурге, где текст Выспянского не имеет ни малейшего значения, а на первый план выступают так называемые mise-en-scène и концепция. Я уже готов был крикнуть «Руки на стол!», но тут мне припомнился допрашивавший меня гэбист…

* * *

— Наверняка вы его не возьмете, — секретарь моего курса режиссуры протягивает толстенную папку, оставленную одним из абитуриентов. В папке несколько кассет VHS с фильмами, пухлый альбом, заполненный расположенными по датам дипломами и грамотами многих конкурсов, старательно вклеенные тексты. Странно: не сценарии, а рассказы.

— Вел он себя ужасно. Наглый, приехал на своей машине,

разговаривал по мобильному телефону. Все время норовил высунуться из окна… — наперебой докладывали обе дамы из секретариата. Читаю заявление: я родился… когда мне было 11 лет, я получил видеокамеру… Сегодня ему 18. Читаю более внимательно: его фамилию я слышал, недавно ее упоминал Густав Холубек. Во время ужина был разговор о том, что Ясь — прирожденный кинематографист, снимает с товарищем фильмы и скоро всем нам покажет, как должно выглядеть настоящее кино.

Не откладывая, принимаюсь смотреть фильмы. Этюды. Что бы ни говорить о содержании, сделано живо, чувствуется настоящая кинематографическая форма. Когда на следующий день я прихожу на очередное прослушивание кандидатов, узнаю, что наш режиссер оставил свой паспорт. Понимаю, что он очень нервничал и своим поведением пытался затушевать волнение. Заглядываю в паспорт: год рождения 1979…

Сердце мое забилось: если бы можно было начать все сначала, еще раз броситься в авантюру с кино, которого ведь ничто в моей жизни не может мне заменить. Перестать думать о зрительном зале, который отторгает все, что не есть развлечение, о падении влияния польского кино на польскую жизнь. Если бы все это разом потеряло всякое значение и вернулась минута, пробившая сорок три года назад, когда зимней ночью я начинал снимать фильм «Поколение» и первый раз в жизни скомандовал: «Внимание! Мотор!», выбросив из головы и бдительность цензуры, и тот печальный факт, что польская кинематография находится в плохих руках. Мне тогда шел двадцать седьмой год, и я был самым молодым режиссером в стране.

Рассматриваю дальше оставленный паспорт. Совсем новенький, первый в жизни. Перелистываю зеленые страницы и ловлю себя на мысли, что сейчас, в эту минуту отдал бы все свои фильмы, включая «Пепел и алмаз», за то, чтобы этот документ принадлежал мне и я бы начал еще раз прекрасную, полную неизвестности игру с жизнью, с кино…

Два урока режиссуры, преподанные мне Тадеушем Ломницким

Лекция Ломницкого в ГВТШ в Варшаве («Голый король» Евгения Шварца):

1. Я добиваюсь ансамблевости, потому что студенты лишены чувства общности, каждый сам по себе… Когда узнаю, что они начали давать друг другу прозвища, про себя думаю: первый шаг сделан.

2. Учу их слушать классическую музыку. Тогда они узнают, что каждый инструмент звучит по-своему: флейта не подражает скрипке и т. д. Это очень важно, потому что чаще всего они друг другу подражают.

3. Изучаю их воображение:

— Давай поплавай немножко.

— Где?

— Ну где, здесь, в этом зале.

Если в ответ не слышу ржания, знаю: это уже много.

4. У них отсутствует координация движения, связь слова и жеста.

5. Учу их, что актерская память заключается не в умении повторять слова и жесты, но в возбуждении чувств, которые вызвали бы эти слова и жесты… Но о Станиславском им не говорю, потому что это они с ходу отторгают.

Из дневника, 5 февраля 1979

Хотя предмет под названием «Работа с актером» существовал в лодзинской Киношколе, я абсолютно не могу припомнить, что мы, собственно, там делали. По этой части я ничему не научился в Лодзи, но претензий у меня в связи с этим нет и быть не может.

Работе с актерами должны учить не профессора, но сами актеры. Приглашение их, однако, сопряжено с расходами, поэтому почти все киношколы сосредоточиваются на науке построения сцены, использования камеры, принципов монтажа, оттесняя работу с актерами на последнее место в программе.

Поэтому неудивительно, что, начав делать «Поколение», о работе с актерами я не имел ни малейшего представления. Но везение и упрямство — мой худрук Александр Форд был категорически против приглашения Тадеуша Ломницкого на роль Стаха — предоставили мне в самом начале карьеры возможность заполнить пробел в своем образовании.

* * *

Ломницкий пришел в Студию Дулембы в Кракове с пачкой литературных работ под мышкой. Он предполагал, что здесь его научат писать пьесы, а у него обнаружили ярчайший актерский талант. Он сосредоточенно наблюдал за тем, что с ним происходило в процессе «приучения» его к этой профессии. Тадеуш нарочно употреблял слово «приучение», потому что с первых дней работы имел возможность видеть выдающихся актеров, целую галерею исключительных талантов того времени. Стремясь быть замеченным, играя с ними на краковской сцене, он должен был проникнуть в их тайну. Он мне часто показывал, как играли актеры его молодости. Так он стал кладезем знаний и образцом актерского самосознания.

Придя на съемки «Поколения», он перво-наперво на основе сценария проанализировал персонаж и обозначил этапы развития своей роли на экране. Он заявил, что в последней сцене должен заплакать, а ведь это было время «Молодой гвардии» Герасимова, и у плачущего героя было мало шансов появиться на экране. Эта способность предвидеть развитие и завершение образа в его драматургической логике была для меня тогда чем-то наподобие искусства хиромантии.

Благодаря Ломницкому у занятых в фильме молодых актеров сложились общность вкусов и, как следствие, определенный стиль, совершенно отличный от того, какой исповедовали предвоенные любимцы польской кинопублики. Реализм, естественность речи, отсутствие театральности, все еще пугающей в наших фильмах. Тадеуш вполне последовательно внушил этот стиль всем актерам «Поколения». Я хорошо запомнил эти уроки кинематографического реализма и, повторив, развил их в работе со Збышеком Цибульским как в кино, так и в первых своих

театральных представлениях «Шляпа, полная дождя» и «Двое на качелях».

* * *

Следующий урок режиссуры Тадеуш преподал мне через много лет. На этот раз я ставил в Театре Вспулчесны «Играем Стриндберга» Дюрренматта. Я не колеблясь принял приглашение сделать этот спектакль именно из-за Ломницкого, совершенно не осознавая того, что мой небогатый тогда режиссерский опыт окажется в этом случае абсолютно недостаточным.

Две первые недели репетиций были настоящей пыткой. Я вроде бы знал, о чем идет речь в этой пьесе, но совершенно не мог перевести — именно перевести, это точное слово, — свое понимание актерам. Ведь то был не Стриндберг, а Дюрренматт, пародирующий его «Пляску смерти».

Ломницкий внимательно наблюдал за мной. Из всех артистов, с которыми я работал, он больше других чувствовал зрительный зал. Он часто показывал, как будет играть, и объяснял, чего в том или ином месте ждет от него зритель. Он быстро уловил мою растерянность и решил, что теперь, спустя многие годы после нашей первой встречи, даст мне следующий урок режиссуры. Произошло это вскоре после начала работы над спектаклем сразу после очередной утренней репетиции. На сцену вошли Тадеуш Ломницкий и Анджей Лапицкий, разговаривая на каком-то странном, не существующем языке, больше всего напоминающем звуковую дорожку, откручиваемую назад на монтажном столе.

Эти слова ничего не значили, но все выражали. Они говорили о страстях, о бурной потребности вырвать из себя что-то, что сидит внутри, скованное предписаниями хорошего воспитания и правилами мещанского образа жизни. Тут-то я и увидел, с чего следует начинать, если хочешь выразить то, что есть суть «Играем Стриндберга». Без этого второго урока я никогда бы не решился потягаться с «Бесами» Достоевского на сцене Старого театра. Так же, как без первого его урока не было бы «Пепла и алмаза».

* * *

Никогда не прощу себе, что, несмотря на уговоры Ломницкого, не взялся за постановку «Короля Лира». Существует много оправданий, даже первого из них было бы достаточно: у

меня не было постановочной идеи. Но ведь идеей мог быть сам факт, что Лира хотел играть Тадеуш! К сожалению, надо было найти еще несколько актеров и актрис и соответствующую сцену в зависимости от концепции — огромную или камерную. А также идею сценографии, поскольку пустая дыра без декораций уже сильно приелась.

Шекспир требует не только перевода с английского. Он еще требует ключа, который позволил бы польскому зрителю войти в его сложный и пестрый мир, к тому же еще и чужой. В его пьесах надо знать, что важно, чтобы добыть из них суть, а не щеголять более или менее глуповатыми приемчиками.

И все же я должен был бросить все и заняться «Лиром» независимо от результата моей работы. Так следовало сделать, потому что мой мастер и учитель режиссуры вызывал меня тогда на последний урок!

* * *

Когда до меня дошло известие, что Лир умер, я думал не только о последних часах Тадеуша Ломницкого. Я одним из первых узнал, что его жизнь может спасти только операция на сердце. Тадеуш пригласил меня на разговор, чтобы поделиться своими сомнениями: правильно ли будет, если за операцию, которая должна состояться в Лондоне, заплатит Министерство культуры?

Я воспользовался простой аргументацией. Я спросил: «Как ты считаешь, здесь, в стране, твою работу оплачивали справедливо? Если нет, тогда, конечно, бери эти министерские деньги». Мне кажется, что мои слова принесли ему облегчение. Кстати, я знаю, что, узнав о его болезни, ему предлагал свою помощь Роман Полянский[32].

Из нашего первого фильма «Поколение» цензура вырезала немало, но одну сцену я спас, хотя у нее было много противников, в ней не нравился главным образом примитивный марксизм. Я напомнил Тадеушу фразу оттуда: «Был такой бородатый мудрый человек, звали его Карл Маркс. В одной своей книжке он написал, что работнику платят ровно столько, чтобы ему хватило восстановить силы, затраченные на труд, и работать дальше». Конечно же Ломницкий зарабатывал больше рабочего, но не настолько, чтобы за свои деньги восстановить силы для работы. Наш величайший актер, которого мы видели в нескольких десятках фильмов и более чем в ста театральных и телевизионных спектаклях, учитель десятков польских артистов,

ректор Высшей театральной школы в Варшаве не имел десяти тысяч долларов на операцию своего сердца.

Из дневника:

Суббота, 22 февраля 1992

Умер Тадеуш Ломницкий. Корю себя за то, что не я делал с ним «Короля Лира», на чем он настаивал. Может быть, обошлось бы? Может быть, я оградил бы его от каких-то стрессов, потому что на самом деле Тадеуша раздражали другие, прежде всего актеры, из-за того, что не способны были сделать то, что у него так легко получалось.

Но я не мог лгать, в особенности ему, что знаю, как сделать «Лира» на сцене, что есть придумка, с которой можно начинать репетиции. Я думаю, Тадеуш сам хотел решить все, он искал послушную труппу и податливого на его замечания режиссера. Наверное, надеялся, что таким образом его замысел легче осуществить на сцене, что это будет его прочтение трагедии.

Если бы была сделана запись голоса Ломницкого — Лира, следовало бы один раз сыграть этот спектакль с его голосом в главной роли…

10 сентября 1987, Париж

Зал во дворце Лира, раздел королевства.

1. Декорация, акт первый: четверо дверей — три зеркала, толпа придворных увеличивается в отражениях зеркал. Вдруг совершенно неожиданно король входит через двери, которые находятся за спинами двора. Замешательство. Неловкие обращения, растерянность и радость Лира.

2. Что такое этот раздел:

Лир делит королевство между дочерьми, Сталин делил мир на глобусе. Или: бросал карандаш на карту, это отмерялось циркулем — линия… как граница, раздел мира.

Подумать о подарках Иосифу Сталину — может, что-нибудь из этого вносят на сцену подданные.

Во время бури молния ударяет в скульптуру Лира, и она рассыпается на куски.

Лир дал Шуту (когда-то) все ордена, медали и ленты, теперь тот играет в них, вынимая из-за пазухи. Обвешивается ими. К утехе бывшего короля, а может быть, к его огорчению?

3. Лир с Шутом находят в пустыне принесенную ветром газету. В ней ничего нет о короле, ни единого слова. Лир плачет… потому что забвение — это трагедия каждого

властелина.

Шут одевает короля в королевские одежды и усаживает на дороге… это некоторое утешение для Лира…

4. «Лир» — это повесть о вздорной старости. Так мне объяснял Ломницкий во время нашей первой беседы на тему пьесы.

Анджей Лапицкий над могилой нашего общего друга рассказал байку, автором которой был Тадеуш. Однажды, стоя за кулисами перед выходом на сцену, тот показал на зал и сказал Анджею: «Завидую им, через минуту они будут мною восхищаться!»

А я помню другие истории времен его молодости. Он выступал в одном спектакле с Александром Зельверовичем, который был уже очень стар и играл в кресле, рядом с которым стояла палка-трость. Играю, как на крыльях, рассказывал Ломницкий, чувствую, что зал меня любит. Вдруг замечаю, что Зельверович делает мне знак, вроде бы хочет, чтобы я к нему подошел. Подхожу, а он лупит меня палкой по спине и говорит в полный голос: «Не пережимай, засранец!»

Тадеуш рассказывал мне эту историю несколько раз и всегда при этом заливался смехом. Может быть, помня об этом «мастер-классе», он никогда позже не переигрывал на сцене.

Что они из этого поймут (польская школа кино)

Пока, стойкая Польша, ты не покажешь миру
Краха страшней, чем все, что мы знали,
Не пробудить нас, Польша. Найди в себе силы,
Вырви равнодушие из наших душ.

Час пробил, герои, но сражайтесь сами.
Европа не рвется на помощь.
Ее возбуждают картины попроще, чтоб не пугаться в ночи.
Так что борись или гибни, Польша, а мы будем вянуть от скуки.

Альфред де Мюссе. К Польше (1831)

К сожалению, это стихотворение великого французского поэта, написанное больше 170 лет назад, не утратило актуальности и в послевоенные годы. В 1945 году в результате ялтинских договоренностей Европа в очередной раз отдала Польшу в чужие руки. Какую же задачу мог ставить перед собой польский художник, как не обнажение наших ран и правды о несправедливости, которую принес навязанный нам режим.

Именно так и я понял призыв Мюссе, но эти раны мне было больно обнажать, потому что я сам страдал от них. «Канал», «Пепел и алмаз», «Человек из мрамора» или «Человек из железа» показывали не только наши слабости. Эти фильмы возникали с мыслью о многих отважных и справедливых поляках, не примирившихся с судьбой, которую их стране уготовило равнодушие Европы. Полякам, которые умели не только гибнуть за свою страну, но творить ее будущее.

Падение берлинской стены стало звездной минутой моей долгой жизни, а обретение Польшей независимости — освобождением от обязательств, которые я на себя взял. Наконец-то сегодня, спустя столько лет, стихотворение Мюссе стало только прекрасной поэзией, доводом того, что Франция лучше других стран понимала польскую душу. Польша сегодня —

независимая страна, и за ее будущее отвечаем только мы сами.

* * *

> «Все фильмы, сделанные режиссерами других национальностей в чужих для них странах, как правило, не удаются, поскольку чувства имеют свою национальность, они не космополитичны.
>
> *Тоскан дю Плантье, многолетний директор студии «Гомон»*

> Быть понятыми другими и при этом волновать сердца поляков, воздействовать на воображение чужих образами нашей жизни и нашего прошлого, разорвать заклятый круг отчужденности и кружить со всеми вокруг польских проблем».
>
> *(Из моего предисловия к каталогу выставки «Автопортрет» в Окружном музее, г. Радом, 1988)*

Что они из этого поймут? Этот вопрос я слышал постоянно уже после первых своих фильмов. А между тем некоторые из польских картин были встречены заграницей с глубоким пониманием. Причин много, но важнейшая из них — выбор темы. Эти фильмы рассказывали, главным образом, о событиях недавнего прошлого, по поводу их трактовки разгорались горячие дискуссии не только среди историков, но и в широких кругах общества. А нам, режиссерам, эти дискуссии были очень нужны. Такую потребность наверняка испытывал Анджей Мунк, когда делал «Косое счастье» или «Эроику». И Войцех Хас, снимавший «Как быть любимой» и «Шифры», и Станислав Ружевич со своим «Свидетельством о рождении», а позже Ришард Бугайский, автор «Допроса».

Часто говорится, что наши фильмы непонятны другим. «Что они из этого поймут?» — вопрошают поляки, гордые тем, что они-то понимают все. Ну, может, не все, но много. Запутанность локальных событий в «Пепле и алмазе» показана автором, актером и режиссером так, чтобы у зрителя создавалось ощущение, будто он тоже участник драмы, которая вполне может случиться в любой стране, на любых исторических перепутьях.

Мы тоже смотрим фильмы издалека. Что мы понимаем из показываемого Куросавой или Осимой? Сколько до нас доходит из картин Сауры или так близкого нам Бергмана, который скрывает от наших католических взоров смыслы, понятные протестантам?

* * *

Намереваясь кратко определить, чем было польское кино для нас, его создателей, я должен ответить на вопрос о различиях между фильмами, снятыми у нас в 1918–1939 годах, и послевоенной польской кинопродукцией. Почему в предвоенной Польше, свободной и на свой лад демократической стране, ежегодно снималось несколько десятков фильмов, из которых ни один не имел ни малейшего значения, а в угнетенном коммунистическом краю под властью цензуры родилась польская кинематография, которая заняла свое место в мировом кино? Я думаю, что в этом парадоксе содержатся предпосылки всех наших взлетов и падений.

Разве демократия, свобода и парламентаризм не имеют никакого влияния на кино, искусство, на которое хочет влиять каждый? Может ли полная финансовая свобода, которую обеспечивает государственная кинематография, заменить собой свободу взглядов? Вряд ли. Я думаю, что послевоенное польское кино родилось из политического и социального опыта самой войны, которая была для нас суровым уроком познания трагического мира, мира без иллюзий, ужасного мира борьбы человека один на один с нависшей над ним смертельной угрозой.

В такой ситуации складывается сверхсознание художника. Известные юмористы Ильф и Петров выдумали когда-то лозунг: «Дети, тщательно выбирайте себе родителей!» Каких родителей выбрали себе мы, польские кинематографисты? В первые годы в Киношколе нас старательно учили советскому кино. Оно должно было стать для нас образцом для подражания, а служение коммунистической идее — нашим предназначением. Но мы выбрали другую дорогу. После военного лихолетья, после нужды и унижений нам оказался ближе итальянский неореализм. Роль художника как защитника униженных и оскорбленных совпадала с традицией польской литературы XIX века.

* * *

«Если бы мог ты, доктор,
Исследовать мочу моей страны,
Чтоб разгадать недуг и государству
Вернуть здоровье, я бы эхо гор
Тебя заставил славить»[33].

Сколько ни читаю «Макбета», не могу избавиться от мысли, что именно мы, польские художники, стали исследователями урины своей страны и на результаты наших анализов в мире смотрели приблизительно с тем же интересом, что на анализы мочи Брежнева, добытые спецслужбами ЦРУ.

Это важная задача: определить состояние здоровья больной империи. Что, однако, из того, что диагноз был поставлен правильно, если господин не хотел уразуметь, что он сам и его система есть суть болезнь нашей страны? Поэтому я мог бы ответить словами лекаря из «Макбета»: «В этом может / Помочь себе лишь сам больной»[34]. А что тогда остается делать врачу?

«Ребе, — спрашивает еврей, — что такое конкуренция и что такое соревнование?» — «Конкуренция — это хорошо и соревнование — тоже хорошо. Но лучше всего уехать». Такой анекдот рассказывали в наших кругах еще долго после 1968 года. Много польских художников жило за границей. Больше того: известные в мире деятели польской культуры вынуждены были жить за границей. Та же картина наблюдалась и в XIX веке. У Семирадского в Польше не было богатых покупателей. Он только и мог, что подарить своему народу «Факельное шествие Нерона», отдав его в музей в Сукенницах. Писал в Риме, а продавался в России. Гроттгер, стремясь обратить на себя внимание, свой цикл «Война» одел в универсальный, вневременной костюм, потому что понимал, что ни «Folonia», ни «Lituania» никогда не привлекут внимания в Париже. Даже Сенкевич вынужден был в конце концов написать «Quo vadis»[35]. Что мешало и мне двинуться на завоевание мира?

Приступая к съемкам «Человека из мрамора», я рассчитывал включить в фильм много массовых песен 50-х годов, а потому обратился к авторам текстов за разрешением использовать их. «Вперед, молодежь мира» была в числе намеченных песен. Ее текст написал Кшиштоф Грущчинский. Я отправил ему письмо в Копенгаген. В ответ пришел отказ. Польский фильм о каменщике сталинской поры? Эмигранту 1968 года замысел казался подозрительным. Он через многое прошел и больше не хотел иметь ничего общего с отчизной.

Через несколько лет я случайно наткнулся на пронзительное стихотворение Грущчинского, многое мне объяснившее:

Вот вам припев для приблуды:
Нет, не туда, нет, не туда,
Нет, не здесь, не в ту сторону,
Не встретишь здесь никого…
Ни в этом месте, ни в этой речи

Нет ничего для тебя, ничего по тебе,
Никто тут тебя не услышит…

Услышит, услышит, но при условии, что будешь исследовать мочу и непременно своей страны.

* * *

Кино в ПНР могло возникнуть и распространяться исключительно в рамках государственной монополии. Нет ничего удивительного в том, что мы вынуждены были вести постоянные переговоры с нашими работодателями в поисках выхода из этой ненормальной ситуации. Каждый, кто имел дело с частной кинематографией, отлично знает, что продюсер контролирует производство фильма не менее сурово, чем контролировали наши политические власти. Но в свободной стране режиссер может пойти к другим продюсерам, найти средства на свою работу вне кинопромышленности, независимо оттого, в какой степени он способен этими возможностями воспользоваться.

Основной формой монополии государства, а по сути, партии, в культуре была регламентация. Самая результативная цензура — это отсутствие бумаги на издание книги или единственный, неусыпно контролируемый источник распределения кинопленки. Когда Роман Полянский с друзьями снял — уже после Октября 56-го — «Млекопитающих», фильм не приняли, потому что он был сделан на пленке неизвестного происхождения[36]. Потребовалось немало ухищрений, чтобы скрыть этот факт и, сделав вид, что картина снята в студии Киношколы, послать «Млекопитающих» на заграничный фестиваль. Но финт Ромека был последним в этом плане эксцессом в нашей кинематографии; этот путь перекрыли раз и навсегда. В «Человеке из мрамора» героиня, режиссер-дебютант Агнешка, жалуется отцу, что не может закончить свою картину, потому что у нее отняли пленку и камеру.

Фильм в Польше мог быть сделан только с согласия властей, но это согласие не было единичным и окончательным актом. Сначала я подавал написанную на нескольких страницах заявку. Если ее принимали, я мог сесть за сценарий, который, когда был написан, проходил гласную комиссию, состоявшую из партийных деятелей и кинематографистов, позже ее ликвидировали, и теперь уже судьбу сценария решал шеф кинематографии со своими тайными советниками. Не знаю даже, что было хуже.

Многие члены комиссии, стремясь продемонстрировать партийную бдительность, торпедировали каждый более или менее смелый замысел; но тот факт, что мы не знали, к чьим рекомендациям прислушивался наш начальник, тоже не утешал.

Положительно оцененный сценарий запускался в производство, и с этого момента уже только руководитель студии (у нас студии назывались творческими объединениями) бдил за тем, что я делаю. Студия, или творческое объединение, представляла собой ячейку самоуправления кинематографического сообщества; объединений было несколько, то есть я мог выбирать, в каком мне хочется работать. Готовый фильм вновь несли в управление кинематографии. Кто его там смотрел и по сколько раз, можно было узнать только от знакомых киномехаников. Часто картина отправлялась в дальнейшее путешествие, куда наш взор уже и проникнуть не мог, в проекционных кабинах и кабинетах Центрального Комитета ПОРП у нас не было знакомых. Ожидание приговора тянулось неделями.

Процедура приемки (использовался тот же термин, что и, например, в строительстве) в зависимости от результата означала прокат картины или ее запрет, ее упреждали тайные игры с цензурой и отделом культуры ЦК. Именно здесь, главным образом, принимались решения об изъятии политически нежелательных эпизодов, да и вообще решалась судьба фильма; на саму «приемку» выставлялись уже прошедшие цензурную обработку ленты, а мнения так называемых «приемщиков» только отчасти ограничивали решение шефа, который уже раньше получил сверху благословение или нагоняй. Закулисные мошенничества, связанные с моим «Человеком из мрамора», хорошо описывает в своих дневниках Юзеф Тейхма, бывший министром культуры в 70-е годы. Я цитирую их в одной из следующих глав.

* * *

Осенней ночью 1954 года меня привезли в загородный дом, окруженный колючей проволокой и могучей охраной. Это был правительственный дом отдыха в Константине, где Политбюро смотрело «Поколение» — мой первый, только что завершенный фильм. Критика «товарищей из руководства» была зубодробительной. Правда, Александр Форд, художественный руководитель моего дебюта, вызывая недовольство собравшихся, все же защищал картину, но это мало чему помогло. В ней не

нашли ничего заслуживающего поддержки, а молодых героев картины квалифицировали как лишенный марксистской сознательности люмпен-пролетариат.

Надо сказать, что уже сценарий вызывал сомнения соответствующей комиссии, хотя и носил «правильное» название «Кандидатский стаж». К тому же предполагалось, что это будет юбилейный фильм к десятой годовщине ПНР, а режиссером его должен был стать сам Александр Форд. Когда он отказался и отдал постановку под свой художественный присмотр мне, я вернул название повести Богдана Чешко и начал работу с чистого листа.

Я не принадлежал к поколению, которое описал Чешко. Но название картины опосредованным образом ассоциировалось с первым поколением польских кинематографистов, получивших образование в лодзинской Киношколе. Все в этом фильме были дебютантами, начиная от сценариста и режиссера, включая операторов Ежи Липмана и Стефана Матыяшкевича, ассистентов Конрада Наленцкого и Казимежа Куца, композитора Анджея Марковского и директора картины Игнация Тауба.

Повесть Чешко не была напыщенной апологией Гвардии Людовой, но довольно простодушным повествованием с симпатичными героями[37]. Мы, работавшие над фильмом, пережили войну и оккупацию. Такие же ребята, готовые к борьбе и приключению, состояли во всех боевых организациях. Это потом послевоенная пропаганда одним поставила памятники, а других обрекла на забвение. Мы хотели показать их на экране такими, какими запомнили. Независимо от всех ошибок и профессионального несовершенства экран излучал дух молодости, и, думаю, именно это не нравилось «руководящим товарищам».

В первые послевоенные годы кинопроизводство целиком находилось в руках людей, которые были заняты в кино еще до войны. Но с нами рождалось другое, новое польское кино. Его создавали главным образом дебютанты, не обремененные опытом работы в прежнем кинематографическом цеху. А специальностью Ежи Липмана были съемки в серый дождливый день, в то время как полагалось неделями ждать солнца и соответствующие живописные облака. «Противень», как называли тогда на киношном жаргоне плоское свинцовое небо, давал его изображению на пленке выразительность и правду, какие напрасно искать в довоенных фильмах. Липман не считался с чувствительностью пленки, к которой и вообще относился не как к химическому продукту, а как к чему-то, что подчиняется только видению художника.

Вот на фоне низкого дождливого неба улочка предместья, забегаловка в угловом доме, там уже горит свет. Темные силуэты людей, атмосфера меланхолии и безнадежности. Просматривая этот материал на проекции, мы испытывали такую немыслимую любовь к кино, что лучше, чем Орсон Уэллс, это состояние передать трудно. Кино, говорил автор «Гражданина Кейна», — самая лучшая игрушка для мальчишек. Мы перенесли акцент с политики на саму стихию кинематографа, которым тогда только и жили.

Примером того, что мы все начинали с нуля, было необычное изобретение Казимежа Куца. В те годы в фильмах стреляли боевыми патронами, потому что холостые не давали отдачи и выстрелить можно было лишь один раз. Кроме того, ни у кого не получалось создать эффект прямого поражения человека пулей. А я обязательно хотел это иметь на экране и потому поручил придумать что-то в этом плане моему незаменимому ассистенту. В тайне от всех Казик трудился несколько дней. Потом он нам принес готовое сооружение. Его основой был детонатор, используемый для взрыва динамита в шахтах. Куц смонтировал его на оловянной пластине, защищавшей тело актера, на внешней стороне пластины бинтом был привязан детонатор, а на нем презерватив с жидкостью цвета крови. Достаточно через брюки подтянуть провода к взрывателю (конечно, их не было видно на экране), чтобы соединить с аккумулятором, и, пожалуйста, в любой момент можно организовать взрыв.

В сцене бегства от гестаповцев все хозяйство прилаживали Тадеушу Янчару в левом рукаве плаща. Немец, стреляющий с нижней площадки лестничной клетки, в предшествующем кадре целится именно в эту руку. Теперь мы видим перегибающегося через балюстраду Янчара. Казик соединяет провода аккумулятора, детонатор разрывается вместе с частью рукава, во все стороны брызжет кровь, на белом плаще расползается огромное черное пятно, а мы, наблюдая этот невероятный киноэффект, прыгаем от радости. Через много лет Ромек Полянский писал:

> «“Поколение” не слишком отличалось от тогдашних фильмов о движении Сопротивления. Если бы режиссерский сценарий Вайды отходил от принятых в то время норм, власти не запустили бы его в производство. Однако совсем другим был здесь способ повествования. Об этом говорило уже начало фильма: эффектная, бесконечная панорама Охоты, где разыгрывается основное действие[38]. Панорама переходит в наезд и

завершается крупным планом. Вайда ориентировался на документальную стилистику и отчасти на поэтику итальянского неореализма. Однако в «Поколении» есть нечто типично польское, главным образом, благодаря персонажам, резко отличавшимся от пропагандистских стереотипов. Произведение не походило ни на один фильм, снятый до того в Народной Польше <…> Для нас это картина высочайшего значения. С нее берет начало все польское кино».

Самой сильной стороной фильма были актеры. Их манера игры резко отличалась от предвоенных образцов. Здесь, действительно, складывалось нечто новое. Поколение молодых: Збигнев Цибульский, Роман Полянский, Тадеуш Янчар — в скором времени осознает кино своей стихией, своей судьбой. Особенно важной кажется роль, сыгранная Тадеушем Янчаром. Поражала его манера произнесения текста диалогов, особая искусственность которой бросалась в глаза в предвоенном кино.

Анджей Марковский в ту пору был студентом последнего курса консерватории по классу композиции. Ориентированный на совершенно иные образцы киномузыки по сравнению с предвоенными композиторами, он сочинил оригинальную, ироничную по отношению к действию музыку, в русле новаций Стравинского. Я не могу не вспомнить здесь и Игнация Тауба. Директор нашей картины был мечтателем. Но в трудные минуты, когда требовалось ее защищать, он всегда приходил на помощь, покрывал наши бесконечные досъемки и поправки, пользуясь авторитетом бывшего офицера Красной Армии, хотя и по сегодняшний день никто точно не знает, был ли он им на самом деле.

В «Поколении» на экране появились хорошо мне известные мастерские ремесленников — в таких я и сам работал; доходные дома и жалкие улочки предместий — на таких протекали мои оккупационные будни. Я считал принципиальным, что «груз великих дел перенесен на плечи рабочих парней с Воли и Кола[39]. Оккупация явилась страшным испытанием для нашего народа, но к этим людям жизнь никогда не поворачивалась своей приятной и легкой стороной. Поэтому наши ребята — нормальные люди, а не исполины-герои».

Эту заметку, набросанную во время работы над фильмом, я нашел в своем архиве. Она хорошо передает веру в то, что правда показанной на экране жизни и есть главная цель моей работы. Однако как раз здесь меня ожидало горькое разочарование. Полянский пишет:

«Фильм встретил серьезные преграды на своем пути к зрителю. Приемка проходила драматично. Некоторые куски Вайду заставили переснять, чтобы усилить их идеологическую нагрузку, другие — вырезать. Выпала среди прочих роскошная сцена моей драки с Цибульским. Окончательная версия, в которой картина появилась на экране и вызвала восхищение во всем мире, это только бледное напоминание о вайдовской оригинальной редакции».

* * *

Оценка Политбюро была абсолютно разгромной. В следующие несколько месяцев я был уверен, что никакой надежды увидеть «Поколение» на экранах кинотеатров нет. И вдруг в один прекрасный день Богдан Чешко приводит на просмотр Ванду Василевскую. Перескакивая через две ступеньки, — это я запомнил точно, — она вбежала на пятый этаж, где тогда находился просмотровый зал Управления кинематографии. Фильм мы смотрели без свидетелей. Было заметно, что Чешко вызывает у Василевской симпатию. После окончания картины она коротко спросила нас, какие упреки предъявляют нам товарищи, после чего обещала кое с кем переговорить. Никогда больше я ее не видел, но через несколько месяцев, в январе 1955 года, фильм вышел на экраны, хотя за время наших мытарств он все же не превратился в копию надутой «Молодой гвардии» Сергея Герасимова.

В шестидесятые годы во время одной из поездок в Москву я познакомился с Герасимовым. Он рассказывал мне про свои встречи со Сталиным по поводу доработки «Молодой гвардии». Герасимов был замечательным актером и отменным рассказчиком. В двадцатые годы он входил в группу ФЭКСов (Фабрика эксцентрического актера), откуда вынес легкость перевоплощений. Благодаря его актерскому искусству я воочию увидел это чудовище — Сталина. В «исполнении» Сергея Герасимова он ничуть не походил на официальные киновоплощения вождя, которые утвердились в советской кинематографии.

Сталин вызвал режиссера в Кремль. Когда Герасимов выложил свои аргументы, Великий Учитель, занятый своей трубкой, начал искать спички. Не найдя, удалился в соседнюю комнату. Тогда в атаку пошел присутствовавший в кабинете Берия: «Кому ты противоречишь? С кем пререкаешься? Это же

величайший человек в мировой истории», после чего быстро перечислил, какие поправки следует сделать безоговорочно. Теперь уже Сталин мог вернуться. Он вошел в кабинет, чтобы услышать о согласии режиссера на все вырезки и пересъемки. Слушая этот рассказ, я в душе благодарил судьбу, которая не заставляла меня сдавать такие суровые экзамены на верность своим режиссерским убеждениям…

Зимой 1955 года, когда я показывал в Москве «Поколение», я увидел на территории «Мосфильма» несколько десятков фруктовых деревьев и услышал от директора студии связанный с ними невероятный рассказ.

Сразу после войны здесь снимал свой фильм «Жизнь в цвету» Александр Довженко. Съемки безбожно затягивались, и режиссер успел засадить пустынную территорию прекрасным садом. Сад заметно подрос, когда для режиссера пришли тяжелые дни. Политические власти по распоряжению Сталина потребовали от Довженко вырезать некоторые сцены и эпизоды. Довженко не уступал. И тогда директор студии прибегнул к единственному аргументу, который мог подействовать на режиссера: или будут изъяты названные Сталиным сцены, или его любимый сад вырубят под корень…

Между мосфильмовскими павильонами я увидел несколько деревьев, которые удалось спасти во время этой единственной в своем роде резни младенцев.

* * *

Мой первый и самый важный в жизни успех, каким стал фильм «Канал», был предрешен Тадеушем Конвицким. Он принес мне рассказ Ежи Стефана Ставинского, заставил его прочитать и в качестве литературного руководителя студии «Кадр» добился того, чтобы фильм был запущен в производство. Конвицкому удалось протащить сценарий через рифы комиссии по оценкам сценариев и фильмов. Вот несколько цитат из стенограммы заседания, на котором речь шла о нашем сценарии (24 января 1956 года):

> *«Реж. Зажицкий:* Возможно, я не тот человек, которому следует высказываться на тему Восстания, потому что оно вызывает во мне животрепещущие воспоминания. Поэтому я могу быть необъективным. Этот сценарий мне очень понравился, он прекрасно написан, и я не вижу никакой опасности в том, что он

будет воплощен.

Гр. Конвицкий: Прочитав сценарий, я пришел к заключению, что автор нашел замечательно достойный способ решения темы. Я глубоко убежден, что, если бы этот сценарий прочитали люди, потерявшие в Восстании своих родных и близких, он не вызвал бы в них ни малейшего морального протеста. Они увидели бы в нем свою горькую драму. Я один из тех, кто не может отказаться от своего прошлого, потому что испытываю по отношению к нему большие чувства и одновременно глубоко его ненавижу.

Председатель Боркович: Есть принципиальная разница между нашей кинематографией и кинематографиями стран капитализма.<…> Мы обязаны считаться с тем, что за фильм, который выходит на экраны, ответственность несем мы. Когда мы делаем картину, то не говорим, что ее делает Бучковский или Рыбковский. Мы говорим, что этот фильм делает польская кинематография».

Оценки комиссии, обсуждавшей «Поколение», — это глубоко принципиальные высказывания, идеологически правильные, рассматривающие будущий фильм исключительно под углом зрения интересов партии и ее культурной политики. Замечания по поводу сценария «Канала» делались уже в другом тоне. Такое впечатление, что минула целая эпоха, в то время как прошло всего три года. Интересен сам состав комиссии. Раньше в большинстве своем здесь заседали анонимные чиновники, теперь преобладали писатели и режиссеры: Тадеуш Конвицкий, Ежи Кавалерович, Вильгельм Мах, Ежи Стефан Ставинский, Ежи Зажицкий. Уже чувствовалось дыхание приближающегося Октября. Правда, руководство кинематографии еще продолжало упорно воздерживаться от ответственности, прекрасно понимая, что поляки ничего не забыли и не примут ни один фильм о Восстании, если он не будет созвучен отношению к нему нации.

* * *

Во время Варшавского восстания подхорунжий Юзеф Щепанский, подпольная кличка Зютек, боец батальона «Парасоль» («Зонт»), написал стихи:

Мы ждем тебя, красная чума,
Избавь нас от черной смерти,

Чтоб, разодрав нас на части,
Явиться спасеньем, встреченным с отвращеньем…

Мы ждем тебя, ярость толпы,
Оскотинившейся под твоим кнутом.
Мы ждем, раздави нас своим сапогом,
Засильем и верещаньем лозунгов.

Стоит твоя армия-победительница
У стен горящей Варшавы
И стервозную душу свою кормит болью кровавой
Горстки безумцев, что в руинах гибнут.
<…>
Но знай, что из нашей братской могилы
Новая Польша с победою выйдет
И землю эту ты больше не будешь топтать,
Красный повелитель бесовской силы!

Это стихотворение говорит правду, правду и только правду… Разве, приступая к съемкам «Канала», я не отдавал себе отчет в том, что не смогу сказать всей правды с экрана? Отдавал! Больше того, я знал, что условием создания картины является как раз как можно более глубокое ее сокрытие в драме индивидуальных судеб повстанцев. Был ли я сознательным лжецом? На что я рассчитывал? Я думаю, что я знал то же, что и противники картины из комиссии оценок, которые точно предвидели реакцию зрительного зала. Только они боялись его памяти, а я на нее делал ставку.

Помимо политических опасений, была еще художественная неуверенность; фильм, все действие которого разворачивается во тьме каналов, не сулил успеха. Но с первого знакомства с текстом Ставинского я знал, что берусь за работу, важную лично для меня. Я только боялся, сумею ли дать на экране достаточно сильный и убедительный образ. В 1956 году в Варшаве уже в основном разобрали руины, участок на Старом мясте ниже Каменных Сходков, снятый в финале «Канала», оставался последним, вот-вот здесь должны были приступить к расчистке руин. О том, чтобы снимать в канализационных стоках, не могло быть и речи. Встал вопрос о декорациях. Их построили в павильонах студии в Лодзи. Заполненные водой, в которой плавали куски изобретенной моими бесценными сотрудниками гадости, они выглядели очень правдоподобно.

За камерой, как и на прошлом фильме, стоял Ежи Липман,

ему ассистировал Ежи Вуйцик. Для них не было ничего чересчур сложного, ничего невозможного. Камера низко плыла над самым шламом, заглядывала в черную пасть коридоров-тупи-ков либо снизу показывала зиявшие где-то высоко открытые люки каналов, откуда в черную пропасть внезапно врывался дневной свет.

Вначале предполагалось, что в роли подхорунжего Кораба выступит Збигнев Цибульский, но то, как Тадеуш Янчар сыграл в «Поколении» Яся Кроне, решило дело в его пользу. Действительно, тогда в польском кино не было более правдивого и более «киношного» актера. «Канал» — фильм молодых артистов, знавших Варшавское восстание исключительно по рассказам его участников] Не менее важно и то, что они не имели дела с довоенным польским кино и его несносной манерой исполнительства. Мы исповедовали итальянский неореализм, в нем искали художественный образец и вдохновение.

Я помню всего лишь две небольшие операции над текстом рассказа, сделанные с сугубо драматургической целью. Первая состояла в том, что все сцены, предшествовавшие сходу в каналы, были резко сконденсированы, с тем чтобы в память зрителя врезался образ подземелья и тьмы. Вторым нововведением был закадровый голос в начале картины, представляющий героев и извещающих зал, что все эти люди вскоре погибнут и что зрители станут свидетелями последних часов их жизни. Все остальное было точным перенесением на экран персонажей, действия и ситуаций рассказа Ставинского.

* * *

Сегодня трудно со всей определенностью сказать, как сложилась бы судьба «Канала», если бы не решение тогдашнего шефа кинематографии Леонарда Борковича послать картину на Каннский кинофестиваль, хотя именно у Борковича имелось больше всего возражений против сценария, именно он весьма скептически оценивал перспективу его реализации.

Успех в Канне, где публика и критика заинтересовались самим фильмом, а не его политическим контекстом, и прежде всего Специальный приз жюри, так называемая Серебряная пальмовая ветвь, смягчили претензии зрителей и отдельных критиков в Польше. Трудно удивляться первоначальной реакции нашей аудитории — значительную ее часть составляли участники Восстания или семьи, потерявшие тогда в Варшаве близких. Они уже залечили раны, оплакали потери и теперь хотели увидеть их моральную и духовную победу, а не смерть в смердящих стоках.

Отсюда кислые комментарии, в которых ощущалось требование героизации Восстания, несмотря на его поражение. Владислав Бартошевский тогда написал:

> «Канал» — это не исторический фильм о Варшавском восстании и не психологический фильм о Восстании. <…> Поэтому точнее было бы оценивать его как образ внутренних конфликтов, переживаний и чувствований людей перед лицом нависшей над ними смерти. Однако это была бы оценка односторонняя, потому что независимо оттого, в какой степени намерения авторов совпадают с рекламой фильма, сотни тысяч зрителей ищут и будут искать в «Канале» некоей обобщенной правды о Варшавском восстании и не найдут ее там».

Бартошевский прав, но парадоксальным образом отсутствие подробностей, так хорошо знакомых участникам Восстания, и сделало наш фильм понятным для тех, кто в Восстании участия не принимал. Несомненно, режиссером, самой историей назначенным сделать такую картину, должен был стать Ежи Зажицкий. Он руководил службой документации Восстания, снимал его с камерой в руках — кто же лучше его владел материалом?

Секрет успеха «Канала» лежал, конечно, в выборе темы, сделанном Ежи С. Ставинским. Правда, что повстанцев обидели и фильм обязан был их вознаградить. Руины Варшавы являли собой большой знак вопроса о смысле и целесообразности этого акта. Не героическая баррикада победителей, но канализационные коллекторы, где пытались спастись повстанцы, стали декорацией, в которой жила правда. Недавно из уст Ежи Гедройца я услышал более жесткий приговор: если катынское преступление лишило Польшу 15 000 высокообразованных людей, то Варшавское восстание довершило остальное — страна была брошена на съедение большевизму. Разумеется, вины повстанцев в том нет, но те, кто объявил «час W», обрекли всю образованную молодежь Варшавы на уничтожение. Что же удивляться, если кто-то другой занял ее место? Варшава стала столицей ПНР в полном смысле этого слова. Прежние ее жители исчезли, вместо них пришли осчастливленные таким оборотом дела обитатели окрестных деревень — сначала, чтобы расчищать завалы рухнувших улиц, обеспечивать город едой в первые годы после войны, а чуть позже составить гигантский резерв кадров для партийного аппарата и государственной администрации. Это они шагали в радостных шеренгах первомайских демонстраций, они стали опорой режима

Гомулки в марте 1968 года в качестве так называемого рабочего актива.

В 1951 году, на съемках моего первого школьного документального фильма помощником оператора Ежи Липмана был Стефан Матыяшкевич, чудом вышедший живым из Восстания. Мы шли по главной улице Илзы, Стефан нес наперевес камеру Аррифлекс. «Я чувствую себя как в первый день Восстания, — сказал он нам. — Тогда я впервые в жизни вышел со «стеном» на улицу».

* * *

Перед каннским жюри тоже стояла нелегкая задача. Черные смокинги, длинные вечерние платья, жемчуг и бриллианты фестивальной публики не слишком гармонировали с героями, бредущими по городским стокам. Во время пресс-конференции меня спросили, кто из кинотворцов для меня важнее всех. Не раздумывая, я ответил: «Луис Бунюэль, — потом запнулся и добавил, — то есть был бы Луис Бунюэль, если бы я видел его фильмы». Это была чистая правда; в Киношколе я имел возможность увидеть только небольшие фрагменты из «Андалузского пса» и «Золотого века». После этого фестиваля Парижская фильмотека, умиленная моим признанием, организовала для меня просмотр основных фильмов великого испанца, чем незамедлительно воспользовался Роман Полянский, ходивший со мной на все эти просмотры.

Однако меня больше всего удивила реакция нескольких американских кинематографистов, которые после конкурсного показа пришли к нам в гостиницу и не могли нахвалить сценариста за свободу воображения и богатую фантазию. Они были искренне убеждены, что Ставинский все это выдумал специально для фильма, и изумились, когда узнали, что все виденное ими на экране произошло в реальности. Без фильма «Канал» они никогда бы об этом не узнали, и этот факт очень много для меня значил. Конвицкий прав, когда говорит, что у нас есть, о чем рассказать миру.

* * *

Не от чужих грехов седеют
волосы на голове…

Уже с первой своей книжки «Лад сердца» Ежи Анджеевский был баловнем удачи, каждая следующая приносила ему новый успех. Бывают такие люди. К сожалению, за успех надо платить. Я думаю, что автор «Пепла и алмаза» заплатил высшую цену, назначив ее за свою седую голову сам.

Он прошел длинный путь от католического писателя до члена партии, от члена партии до диссидента и деятеля Комитета защиты рабочих (КЗР-КОР). В последний раз я видел его в зале «Оливии» на съезде Солидарности: был он уже старым и больным человеком, счастливым, однако, оттого, что дожил до такого момента. Что увело его так далеко от книжки «Партия и творчество писателя», изданной в 1952 году? Я думаю, страх перед собственными грехами, все равно были ли то политические промахи или творческая измена себе. Анджеевский стремился к совершенству, и только такое положение могло его удовлетворить.

Я видел, как он единоборствует с темой, с текстом, с издателями. Я не знаю никого, кто, совершив подобные ошибки, сумел бы так далеко уйти от них, кто готов был отказаться от своей писательской манеры, чтобы начать все сначала, как хотя бы в случае с повестью «Месиво».

* * *

Последний день войны. Утро первого дня мира. Показать на фоне этой особенной ночи судьбу молодого человека с драматическим оккупационным прошлым, уставшего от героизма, предвкушавшего другую, лучшую жизнь. Какая прекрасная тема для фильма! В эту особенную ночь прошлое встречается с будущим — и они садятся за один стол. Под аккомпанемент танго и фокстротов герой фильма Мацек Хелмицкий ищет ответ на вопрос, как жить дальше — как сбросить давящий груз прошлого, то есть пробует решить извечную солдатскую дилемму. Быть послушным приказам или думать самому. И все-таки Мацек убивает…

Он предпочитает убить человека, даже вопреки себе, лишь бы не отдать оружие; он поступает как представитель того поколения, которое рассчитывает только на себя и на хорошо упрятанный пистолет, надежный, не дающий осечки. Я люблю этих

неуступчивых мальчиков, хорошо их понимаю. Своим скромным фильмом я хочу открыть кинозрителям этот запутанный и трудный мир поколения, к которому и сам принадлежу.

Напуганная и растерянная чиновница в конторе «Фильма польского» вернула мне текст, написанный для программки к фильму «Пепел и алмаз», уверяя, что цензура никогда его не пропустит. Все упиралось в слово «люблю». Но я не знал другого, которым мог бы выразить мои чувства по отношению к поколению Мацека Хелмицкого.

Не я первый брался делать картину по роману «Пепел и алмаз». Сначала его пытался экранизировать Антони Богдзевич, но ему не позволили политические власти, потом что-то пробовала Ванда Якубовская — не знаю, почему она отказалась, — и, наконец, Ян Рыбковский, непосредственно от него я и принял права на постановку. Рыбковский отказался потому, что видел этот фильм как огромную фреску с тысячами статистов в кадре. Для меня все началось с письма Ежи Анджеевскому:

Казимеж, 15 ноября 1957

«Многоуважаемый господин, согласно договоренности посылаю Вам план экранизации «Пепла и алмаза». Помимо перечня сцен присовокупляю также короткие описания драматургических изменений, о которых мы говорили при нашей встрече в Варшаве. Кроме того, чтобы облегчить ориентацию, я перечислил действующих лиц будущего фильма. Не знаю, примете ли Вы такой подход к экранизации, но я могу Вас заверить, что этим путем мы дойдем до фильма. Другой вопрос, сколько красоты книги сохранит этот фильм?»

Дальше следовал подробный план картины, показывающий, как развивается действие, час за часом до самого трагического конца. Сознавая, что мое предложение сильно разнится с книгой, я обращался к автору в надежде, что он поддержит меня.

«Я потому так подробно и по пунктам перечисляю принципиальные трудности экранизации, что только Вы в состоянии разрешить эти проблемы. Я со своей стороны могу лишь внести некоторые идеи касательно введения эпизодических фигур в главный ход интриги. <…>

Как можно понять из перечня, новых сцен совсем

немного, три или самое большее четыре. Кроме того, уже сейчас видно, что начало и конец

сконструированы безупречно. И выглядят готовым фильмом. В то же время центральная часть, прямо переписанная из романа, обретет необходимое драматическое напряжение, если мы дадим:

1. Линию Щуки — Щука приехал с чем-то, что обязан сделать в течение этой ночи.

2. Линию Мацека и Анджея, полностью нацеленную на убийство Щуки.

3. Линию управления безопасности, которое возглавляет Врона, нацеленную на раскрытие убийства рабочих.

Эти три линии сконцентрируют отдельные сцены, сообщат им драматическое напряжение».

Я вовсе не стремился к тому, чтобы симпатии зрителей были отданы одному Мацеку Хелмицкому, я хотел, чтобы его противником был человек, а не какая-то бездушная кукла. Отсюда прошлое Щуки — его участие в гражданской войне в Испании — введенное в образ уже во время работы над картиной.

Фильм удивил неожиданностью. Ведь нельзя было показывать на экране симпатичного паренька, убивающего коммунистического деятеля. Это ломало правила игры. Если бы Ежи Анджеевский тогда отвернулся от нас, если бы обнаружил хотя бы минутное колебание, «Пепел и алмаз» не попал бы на экраны. Он же повел фронтальную атаку на противников картины, созвав друзей и коллег-литераторов на просмотр в небольшой зал Управления кинематографии. Эта очень авторитетная группа писателей носила не только известные имена, но и красные партбилеты в карманах своих пиджаков, а такое обстоятельство, ясное дело, стократ усиливало их голоса.

Я думаю, что позднее, когда, казалось бы, перестали так много говорить об идеологии, политический контроль стал более тщательным, а техника манипуляции совершеннее, политические власти не дали бы такую слабину, попросту говоря, не допустили бы конфронтации, если бы не имели уверенности в ее результате. Разумеется, предпринимались попытки воздействовать и на меня, но в играх тогдашних верхов я без партбилета мало что значил. Перед самой премьерой, однако, в действие привели все возможные механизмы. Не представившись по имени, но назвав свой номер служебного телефона, мне позвонил некий цензор и посоветовал вечером в будке кинотеатра «Москва» вырезать из копии последнюю сцену — смерть Мацека Хелмицкого.

Естественно, я этого не сделал. Я знал, что премьера в кинотеатре — священнодействие: под ней подписывались власти, и «Пепел и алмаз» должен был выйти на экраны во всей стране одновременно. Только значительно позже научились выпускать картину в одном кинотеатре или ограничивать ее прокат прочими странными способами.

Выпуск в прокат и разрешение на премьеру не означали автоматического позволения на продажу за границу и тем более отправку на какой-либо фестиваль. Однако у меня обнаружились неожиданные союзники. Одним из них стал Ежи Левинский:

> «Я тогда был начальником Управления кинематографии. Сразу после Октября в 1957 году вмешательство партии в культурную жизнь почти прекратилось. Поэтому я мог сам запустить «Пепел и алмаз» в производство. Когда же работа над картиной была завершена, политическая ситуация в Польше претерпела радикальные изменения. Министра культуры Кароля Курылюка сместили, его кресло занял Тадеуш Галинский. Новый министр передал мне указание отдела культуры ЦК ПОРП показать «Пепел и алмаз» ряду партийных деятелей, связанных с культурой. На этом просмотре, состоявшемся в середине 1958 года, в адрес фильма прозвучали критические замечания. Главным образом, они касались того факта, что фигура Мацека Хелмицкого вызывает симпатии, а Щука такой симпатии не вызывает и вообще выглядит «вяло». А также финал фильма, по мнению партдеятелей, недостаточно выразительно символизировал крах идеологии, которую представлял главный герой.
>
> Слухи о сложившейся вокруг фильма ситуации распространились за границы страны. Мне позвонил директор фестиваля в Канне Фавр Ле Бре. Он говорил, что наслышан о новой картине лауреата предыдущего фестиваля Анджея Вайды: просил прислать ее. Власти, которые все больше отходили от идеи Октября, не удовлетворили бы его просьбы.
>
> В августе 1959 года, направляясь на фестиваль в Венеции, я решился взять с собой «Пепел и алмаз», чтобы показать там вне конкурса. Партийное руководство об этом ничего не знало, в официальный конкурс мы заявили «Поезд» Ежи Кавалеровича[40]. На внеконкурсном показе «Пепел и алмаз» принимали очень горячо, а когда узнали, что в зале находится режиссер,

устроили ему бурную овацию. Фильм получил награду кинокритиков FIPRESCI. Это очень разозлило партийных функционеров в Польше и стало причиной смещения меня с поста руководителя кинематографии.

После фестиваля в Венеции его директор синьор Амманати написал мне, что выезжает с циклом лекций в поездку по европейским странам. Темой его выступлений были десять лучших фильмов, снятых в мире после Второй мировой войны. Он сообщал мне, что в эту десятку включил «Пепел и алмаз». Он утверждал также, что, хотя темой картины является «польская проблема», ее тенденция понятна всем думающим людям на свете. Я отправил ему копию фильма…»

Для «Пепла и алмаза» это стало настоящим явлением миру. Как это происходило конкретно, в подробностях я услышал позже от Артура Рубинштейна, который оказался крестным отцом моего успеха. Посмотрев фильм в каком-то из парижских кинотеатров на дневном сеансе, он уговорил Рене Клера сходить на него. Узнав об этом, я написал Рене Клеру письмо с благодарностью. Он ответил:

«Дорогой господин, прошу меня не благодарить. Я счастлив, что могу выразить искреннее восхищение произведением коллеги-режиссера. Это я должен благодарить Вас за счастье и радость, какие дал мне Ваш успех».

«Пепел и алмаз» заметили в мире, фильм даже получил — Премию Дэвида Селзника, проложившую ему дорогу на экраны многих стран[41]. Успех радовал меня, но по-настоящему я был горд самим фильмом.

* * *

Роль Збышека Цибульского, необыкновенная работа оператора Ежи Вуйцика и прежде всего ритм всего фильма утвердили меня в мысли, что произошло нечто для меня очень важное. Первым заметил это Адам Павликовский.

Он был постарше нас. Сражался в Восстании, побывал на Западе, читал английские и американские книжки в оригинале, а мы о них узнавали из его рассказов. Словом, Адам был нашим ментором. Посмотрев черновой монтаж «Пепла и алмаза», он с удивлением заметил, что, по его мнению, польские актеры

никогда не говорили так быстро и не действовали так энергично.

Для меня это была самая большая похвала. Мы не переносили медленного темпа советских фильмов, бунтовали против их длиннот, в живом и энергичном способе повествования западных фильмов мы видели не только примеры современного кинематографа, но слышали ритм нашего собственного сердца. Наши усилия оказались замеченными. Андрей Тарковский пишет об этом так:

> «Особенно сильное впечатление на нас производила польская школа в том, что касается фотографии, кинематографического видения мира — так, как это проявилось, например, в работе Ежи Вуйцика, оператора, снимающего с Вайдой и, кажется, с Мунком. «Пепел и алмаз» потряс многих из нас. Все это воздействовало необыкновенно, возбуждало наше воображение. В особенности выраженное в этих фильмах отношение к правде жизни, поэтизация, вырастающая из фотографического образа, из эстетики натурализма. В свое время это было неслыханно важно, поскольку до тех пор кино было такое искусственное, картонное, фальшивое. Как во внешней форме, так и по самой своей сути. В фильмах польской школы характерным был уже сам материал, польские кинематографисты понимали, что имеют дело со специфическим материалом и не старались его деформировать. Раньше кино было равнодушно к материалу, из которого строилось изображение, кадр был весь забит фанерой, обклеен обоями, завешен какими-то драпировками. Ну, словом, сплошное папье-маше. И снимали, конечно, в павильоне. И вдруг кинематографисты обратились к натуре, грязи, обшарпанным стенам, к лицам актеров, с которых содрали грим. Образ-был проникнут другим чувством, жил другими ритмами — и это было для нас в ту пору очень важно».

Замечено было и обращение к символам (продолжаю цитировать Тарковского):

> «В театре настоящая кровь не может быть доводом поэтической правды, поскольку ее смысл однозначен и очевиден. В то же время в кино кровь есть кровь, она ничего не символизирует и ничего не обозначает. Герой фильма «Пепел и алмаз» умирает среди развешанных после стирки простынь, падая, он прижимает одну из

них к груди — на белом полотне появляется пятно ярко-красной крови: красное и белое, польские национальные цвета. Мне, однако, кажется, что этот образ, несмотря на то, что производит такое сильное впечатление, по своей природе более литературный, чем кинематографический.

Разумеется, все искусство искусственно. Оно способно только символизировать правду».

Зажатые режимом в значительно большей степени, чем мы, русские люди доискивались скрытых значений буквально везде. На белой простыне в черно-белом фильме кровь может быть только черной. Нужно иметь богатое воображение, чтобы увидеть здесь польские национальные цвета. У нас я не встречался с такой интерпретацией. Для меня в этой сцене более существен странный жест Цибульского, который начинает нюхать окровавленную руку. Этот жест переносит нас из мира символов в реальность, где правит бал биология с ее непредсказуемыми реакциями. Именно это возбуждало нас во время работы над «Пеплом и алмазом» и сближало, как мне кажется, с бихевиоризмом американского кино.

А если говорить о символике, то, по-моему, речь надо вести скорее о символике универсальной, входящей в круг христианской культуры. Так возник диалог двух героев в разрушенном храме. Две фигуры под крестом — это всем известный мотив Марии и Иоанна, сопровождавших Христа до его последних минут на кресте. Но в моем фильме Распятый свисает головой вниз, и это знак времени, для которого нет ничего святого.

Через многие годы в парижской «Культуре» снова разгорелась дискуссия о «Пепле и алмазе» — роман признали лживым и плохо написанным, сделанный на его основе фильм как будто пощадили. Я не могу согласиться с такими суждениями. Автор имеет право ввести такие изменения, какие находит нужными. А сценаристом фильма был Анджеевский, и это он сам внес все изменения и дополнения. Он сделал это в пору, когда политическая оценка романа не подвергалась пересмотру, а сам роман входил в школьную программу. Видимо, писатель испытывал потребность увидеть события в новом свете, иначе, чем в книге, именно так, как они показаны в картине. И, напомню, это он, а никто другой защитил фильм от цензуры и помог довести его до экрана.

Из дневника:

4 января 1992, суббота, 11 часов: «Пепел и алмаз» по II программе ТВ.

В сравнении со многими другими моими картинами, в которых видно, как пульс падает, замирает, потом оживает, бьется и опять исчезает, пульс и ритм этого фильма здоровые и нормальные. Этот ритм ему сообщают актеры. Разумеется, прежде всего Збышек Цибульский. Я убежден, что так сознательно в кино до него не играл никто. Этому проникновению в создаваемый образ способствуют в первую очередь диалоги. Они ведут и как бы ускоряют игру исполнителей. Сценарий не перенасыщен действием — отсюда простор для собственно искусства кино, для образного мышления, для метафор и символов. Переплетение смешных сцен Кобели с эпизодами сомнений и колебаний Мацека создает живой и естественный темп повествования. Мы знаем, чего они хотят, к чему стремятся.

Уроки «Пепла и алмаза» я прохожу повторно, приступая к съемкам «Перстня [с орлом в короне]»… То, что я тогда делал, не было результатом случайности, я помню каждую подробность, даже ажурный орнамент в форме меандра, отлитый в железных стенках гостиничной лестницы, был моей идеей.

Получится ли сегодня распалить в себе такой же энтузиазм по отношению к кинематографу? Когда мы делали «Пепел и алмаз», мы не считали его политическим фильмом, но после выхода на экран он стал таковым. Во время съемок нас захватывало единоборство со стихией кино, которой мы восхищались у американцев.

Нужно, однако, смиренно заметить, что мой шедевр показывают по ТВ утром, в то время, как фильмы, которые действительно смотрят зрители, крутят ранним вечером.

3 января 1992, пятница

9.00. Проф. Донат Тыльман осмотрел мою левую стопу. Это болезнь сустава — она неизлечима, но отложение солей он уберет. Во время приема он вспомнил высказывание проф. Груцы: «Ошибки хирургов прячет земля, ошибки ортопедов ходят за ними!»

Я подумал: как хорошо, что только немногие фильмы ходят за нами, большинство «прячет земля» в бункерах хранилищ и фильмотек…

* * *

За Берлинской стеной манил свободный мир. Меня,

художника в душе, первая встреча с этим миром ослепила прежде всего цветом. Здесь красный цвет был чистой киноварью или чистым кармином, а голубизна — ультрамарином, в то время как в Польше все цвета были замешаны на сером. Были и другие соблазны. Больше всего мне нравился живой ритм будней, а также легкость принятия решений: всегда от себя лично, в то время как я, живя в ПНР, должен был, снимая, делать вид, что имею какое-то влияние на свою работу и на свое существование.

Мне нравился мир за «железным занавесом», но я никогда не связывал с ним серьезных планов и всегда возвращался домой без сожаления. Конечно, факт, что некоторые из моих фильмов были замечены в Париже, Лондоне или Берлине, имел значение для моей работы. Каждое движение с той стороны стены поддерживало мои шаги тут. Игра мечеными картами с властью для художников была неизбежна, но я считаю, что эту игру в общем зачете я выиграл.

Между 1957 годом, когда «Канал» получил в Канне Серебряную пальму, и фестивалем 1981 года, когда Золотой пальмовой ветвью наградили «Человека из железа», прошли двадцать четыре года и почти вся моя творческая жизнь в кино. «Канал» был образом страшного поражения и одиночества Польши в ее борьбе с немцами и Советами — «Человек из железа» нес надежду на свободу. Мое стремление сопровождать судьбу своего народа было замечено каннским жюри. Я никогда не хотел жить вне Польши, но без поддержки свободного мира моя дорога была бы тернистее, а возможности действовать скромнее.

Сегодня, когда эти взаимосвязи утратили всякое значение, «Оскар» за творческий вклад, присужденный Американской Киноакадемией, приобретает для меня особый вес. Он означает, что такие прекрасные американские режиссеры, как Стивен Спилберг или Оливер Стоун, заметили мои картины и нашли их достойными признания. Более того, то польское кино, на успех которого работали десятки и сотни кинематографистов, обрело свое место в мире. Без моих учителей, но также и без младших коллег и сотрудников я бы не мог в течение сорока шести лет непрерывно обновлять свое мастерство и находить все новые темы. Эту награду они по праву разделяют со мною.

* * *

Хочется, наверное, спросить: а что с того имела власть? Сегодня часто можно встретиться с утверждением, что искусство в ПНР создавалось по прямому заказу власти, в качестве примера

прежде всего называют кино. Это правда, что после 1945 года наша киноиндустрия год от года наращивала свой потенциал и от двух-трех фильмов в лучшие времена выросла до 30. Правда и то, что в нашем распоряжении были 3000 кинотеатров и даже не слишком удачный фильм могло посмотреть больше миллиона зрителей. Оценка картин, однако, вовсе не всегда отвечала ожиданиям «заказчика». Достижения польской школы кино, которая вывела наши фильмы на экраны всего света, воспринимались Центральным комитетом ПОРП с искренним неудовольствием.

Так что спрашивается: атакованные со всех сторон, могли ли мы считать себя работниками идеологического фронта? Оправдали ли мы надежды партийного руководства Киношколы в Лодзи, которое, рассчитывая на пропагандистское усердие своих воспитанников в будущем, платило за наше обучение столько же, сколько тратилось на обучение военного летчика? Уверен, что нет!

Большую роль в процессе высвобождения нашего искусства от идеологического ярма играло как раз то внимание, с каким Запад смотрел наши фильмы.

Авторитет художников рос быстрее, чем авторитет чиновников и партработников, и возможности говорить о существенных вещах честно становились благодаря этому шире. Именно благодаря бесчисленным премиям и наградам мы уже тогда чувствовали себя причастными к единству, искусственно рассеченному Ялтой. Мы верили, что придет день, когда Европа снова примет нас в свою семью.

* * *

Немецкая версия спектакля «Преступление и наказание» была подготовлена осенью 1986 года для берлинского театра «Шаубюне», но игралась в Кройцберге, который тогда граничил с берлинской стеной, даже плывущая по каналу вода была перегорожена металлической решеткой. Мы с Кристиной часто стояли на берегу канала, всматриваясь в вещественные улики позора, которым завершился для Европы Ялтинский сговор.

И вот однажды наши рабочие сцены забежали в перерыве между репетициями в бар на углу улицы. Когда они уже взяли свое пиво и уселись за столиком, двери резко распахнулись, на пороге стояли двое мужчин, мокрых с головы до пят. Один из них сказал: «Вот мы и здесь!»

Воцарилась мертвая тишина; никто из посетителей пивной

поначалу не понял, что произошло. Между тем эти двое были перебежчиками с той стороны стены. Месяцами, может, даже годами готовились они к этому побегу, надеясь, что тут их ждут. Несмотря на то, что свое «мы здесь» они произнесли по-немецки, их соотечественники не могли взять в толк, что, собственно, хотят сказать им эти люди; «мы здесь» — беспомощно повторил второй из пришедших, под его ногами уже успела натечь большая лужа…

Я вспоминаю эту сцену каждый раз, когда слышу о трудностях приема Польши в Европейский Союз. «Мы здесь!» Ведь в течение сорока пяти лет коммунизма мы всевозможными способами форсировали преграды, отделяющие нас от Европы, мы сделали все, что нам следовало сделать. Теперь ваш ход. Возможно, мы пребываем не в той кондиции, возможно, наш вид оставляет желать лучшего, но мы здесь!

Из дневника:

«Газета Выборча» от 7 марта 2000. Крупный заголовок: «СМЕЛЕЕ, ЕВРОПА!» И дальше расшифровка: «Острая полемика Польши с Брюсселем, министр Бронислав Геремек критикует шефа Европейской комиссии Романо Проди за недостаток смелости в вопросах расширения Союза».

«Он еще обо мне затоскует» о Збышеке Цибульском

Год назад, в римском аэропорту Збышек Цибульский воскликнул, обращаясь к одному нашему общему приятелю: «Скажи ему, что он еще обо мне затоскует». Он имел в виду меня.

Я тоже считал, что ему с меня причитается не только еще одна роль, ролей в последние годы он и так переиграл больше, чем следовало.

Итак, фильм о нем. Фильм, в котором он был бы самим собой. Построенный вокруг событий, свидетелем которых он был или которые я знал по его рассказам. Я начал обдумывать такой сценарий и 9 января 1967 года встретился в Лондоне с английским драматургом Дэвидом Мерсером, которого рассчитывал уговорить написать сценарий. Он хорошо знал Збышека, и мы в тот вечер от души развлекались, вспоминая забавные случаи, которые Збышек любил сам о себе рассказывать.

Ночью в отеле, где я тогда жил, зазвонил телефон. Роман Полянский сообщил, что Збышека больше нет. Тогда, той ночью, его смерть представлялась чем-то нереальным, как бы еще одним эпизодом будущего фильма.

Из дневника

Я многие годы хлопотал, чтобы на здании киностудии во Вроцлаве поместили памятную доску Збигневу Цибульскому. Теперь она уже, кажется, есть, но мне-то хотелось, чтобы она была как-то связана с той ночью, когда решилось, что именно Цибульский сыграет в «Пепле и алмазе». Я считаю, что этот

фильм подарил польской кинематографии актерский алмаз, с которым она не очень знала, что делать.

Байки, в которых предстает колоритная фигура Збышека, не дают ответа на следующие вопросы: почему он играл до такой степени иначе, чем все остальные современные ему польские артисты, и как получилось, что его сразу же заметили зрители во всем мире? Почему польское кино не предоставило ему возможность сыграть такие же интересные роли? Почему специально для него не писались сценарии? Почему его занимали в пустеньких эпизодах, нередко с тайным расчетом связать фамилию режиссера с его успехом?

Тому было много причин, источником некоторых являлся сам Цибульский. Много «нет» возникало перед мысленным взором режиссера, который хотел бы занять его в своем фильме или спектакле:

НЕТ, потому что не выучит текст…

НЕТ, потому что в костюмной роли будет выглядеть нелепо…

НЕТ, потому что для сцены у него слишком слабый голос…

НЕТ, потому что в эпизоде или во второплановой роли перетянет на себя внимание зрителей, даже вопреки собственным намерениям…

НЕТ, потому что труден в работе на площадке…

НЕТ, потому что постоянно вмешивается в сценарий…

НЕТ, потому что вовлечен сразу во множество занятий…

и наконец:

НЕТ, потому что будет таким же, как в «Пепле и алмазе»…

Настоящей и истинной сутью таланта Цибульского было то, что он не оставлял никого равнодушным — одних донельзя раздражал, вызывая против себя настоящую агрессию, других переполнял восторгом и дарил им незабываемые мгновения присутствия при рождении подлинного искусства.

* * *

Для многих из тех, кто с ним работал, и для тех, кто знал его лишь по экрану, Збышек был только любителем, не владевшим техникой актерской игры, не умевшим сознательно выстраивать образ. Неизменно одинаковый, с годами копировавший себя же, избегавший прямого контакта со зрителем: глаза спрятаны за темными очками! Актер с мертвым лицом — малоподвижным, как говорят профессора театральных вузов, и со слабым голосом, терявшимся в больших залах и обрекавшим его на малые камерные сцены или на микрофон.

Он неохотно и трудно учил текст новых ролей, память у него была очень плохая, и, если бы не импровизационный талант, он вообще не мог бы играть на сцене. Ясно, что это лишало его возможности выступать в великих ролях классической драматургии. Ему недоступен был не только Гамлет, но и польский романтический репертуар. Кроме того, в костюме он смотрелся ужасно, к тому же нарочно делал все, чтобы выглядеть нелепо: он упрямо стремился доказать режиссерам, что может играть только и исключительно в собственной одежде.

В значительной мере миф Цибульского он же сам и творил, притом весьма старательно. Он был настоящим мифоманом, сам себя называл «эротоманом-болтуном», часами просиживал в местах, где ничего не происходило… Разговоры с ним оборачивались монологом актера, полным претензий к миру и окружающим. Нытье обиженного ребенка, который не знает, чего он собственно хочет. Рассвет, который он слишком часто встречал в прокуренных кабаках, не приносил освобождения, часто сопровождался очередным скандалом с обслугой, так обычно завершались его слишком долгие рабочие дни.

Ужасно раздражала поза Цибульского. Он считал себя эманацией поколения, к тому же того, которое представлял в фильме, в то время как сам принадлежал к нему лишь условно. Война 1939 года, движение Сопротивления, Варшавское восстание и послевоенное преследование Армии Крайовой, как и в моем случае, не были страницами его биографии. Наоборот: если он был во что-то страстно вовлечен, то именно в послевоенную действительность — во все эти студенческие кружки, общества, активы, в поездки на уборку урожая, самодеятельность в домах культуры; он был страстным активистом. Включался, увлекал за собой, потом предъявлял требования непонятно кому и по какому поводу… Делал все это с несносным упрямством, в конце концов его вроде бы удавалось уговорить, а через некоторое время он возвращался к тому, что как будто уже проехали, и надо было снова начинать спорить, спорить, спорить.

Но существовал и другой Цибульский. Прежде всего, это был первый в польском кино абсолютно оригинальный актер. Неповторимый талант. Единственный достойный партнер величайших артистов мирового кино: Джеймса Дина, Марлона Брандо, Жерара Филипа, Марчелло Мастроянни… Его игра, сплавлявшая роль с биографией и собственной индивидуальностью, творила на экране единство, недоступное для других современных ему польских актеров. Эта органика напоминала поведение животных. Я хорошо помню нашу поездку

в Жарден-дю-Плант в Париже, где мы просидели несколько часов перед клеткой с гориллой. Выразительность жестов гориллы была абсолютной, они больше говорили о потаенной эмоциональной жизни животного за решеткой, чем это можно описать словами. Збышек понимал такую таинственную речь и владел ею.

Поэтому его ввергали в отчаяние постоянные уверения наших театральных корифеев, что пес перед камерой всегда затмит своей естественностью актера. Он писал об этом в письмах друзьям, объяснял на встречах со зрителями, защищал собственный подход к исполнению, убеждая, что только полное биологическое слияние с воссоздаваемым персонажем способно представить на экране живого человека.

— Он хотел одного: *нравиться!* — заявил один из профессоров краковской актерской школы, выпускником которой был Збышек, никак не беря в толк, что Цибульский не просто нравился, а вызывал восхищение миллионов зрителей, а это огромная разница. Поэтому он один-единственный в нашем послевоенном кино стал настоящей звездой, несмотря на полное отсутствие условий, укрепивших бы его положение: не было сценаристов, которые писали бы с мыслью о нем, только немногие режиссеры способны были оценить исключительность его индивидуальности и поставить на нее в своих фильмах. В каждой роли он оказывался тем же человеком, что уже представал перед зрителем, те же характерные жесты и манера говорить, та же улыбка, те же, наконец, темные очки, которые стали для него своего рода маской, подобной той, которой пользовались артисты античного театра.

Заслонить глаза — глубоко символический жест. Исключив глаза как непосредственный инструмент коммуникации со зрителем, он сделал свое тело необычайно подвижным, эластичным, значительно более выразительным, чем у большинства других исполнителей. Актеры немого кино играли куда выразительнее именно телом, камера стояла от исполнителей дальше, чем теперь, чтобы объектив запечатлел всю фигуру. Кино еще не знало крупного плана, да и что он мог дать, если не было слов диалога? Только в звуковом кино объектив приблизился к лицу актера. От Цибульского камера должна была отдаляться, потому что замаскированному очками лицу следовало дать на экране какой-то эквивалент — им был именно его силуэт, тело, фигура, передававшие с невероятной выразительностью его чувства и состояния. Как раз это сближало его с теми артистами, которые искали в кино новую выразительность, к ним принадлежали прежде всего Джеймс Дин и Марлон Брандо.

Снятый на среднем плане, скажем, до колен, Збышек Цибульский всегда представал в каком-то трудно определимом движении, в каком-то неподдающемся словам жесте. Это цепляло внимание, а часто и сильно интриговало. Персонажи, которых он играл, привлекали большее внимание зала, они посылали нам некие сообщения. Важны были не слова и не сила и модуляции его голоса, но ситуации, в которых он оказывался. Там, где эти ситуации были хорошо продуманы и точно написаны, Цибульский как актер реализовался до конца. Более того, он становился понятным для мира, больше чем другие исполнители, которые играли только словами и слова. Цибульский не играл слов, он играл человека, опутанного реальностью. Поэтому первым из польских актеров был замечен в мире. Если он, как уверяли, был «любителем», то только по сравнению с теми, кто играл тогда в несносной театральной манере предвоенных киноактеров.

Данные? С появлением Цибульского это понятие ушло из употребления. Мертвое лицо — но посмотрите на его улыбку, в особенности в «Пепле и алмазе», улыбку, которая облетела весь мир и поразила своей искренностью.

* * *

Мне повезло несколько раз участвовать в его удивительных приключениях. Как правило, в моей жизни не происходило ничего чрезвычайного. Я снимал кино или работал в театре, готовился к съемках или подбирал материал для очередной постановки, изредка писал сценарии. Путешествиям с Цибульским всегда сопутствовали встречи, которые надолго оставались в памяти.

Когда на экраны вышел «Пепел и алмаз», мы ездили по приглашениям киноклубов в разные города страны. Однажды, например, оказались в Кельцах. Встреча со зрителями, вопросы и наши на них ответы как-то забылись. Но я навсегда запомнил, как Збышек, оставив наших хозяев, вывел меня из зала, таинственными путями привел к каким-то дверям, позвонил и стал пристально следить за моей реакцией. Мы недолго ждали. Двери открыла Мерилин Монро. В точности такая, какую я видел в фильме «Неприкаянные».

Продолжение вечера было столь же фантастическим, как и его начало. Двойник тогда уже покойной американской звезды оказался особой неразговорчивой; чтобы нас развлечь, девушка достала из шкафчика со стеклянными дверцами плюшевого мишку и завела его ключом. Медведь был заводной, мы услышали

удары тарелок нескладно подпрыгивающей игрушки. Збышек был просто счастлив. Неизвестно, что больше приводило его в восторг: девушка и ее удивительное сходство с Монро или дергающийся медвежонок. Я тогда увидел живую героиню «Стеклянного зверинца» Теннесси Уильямса, пьесы, которую после войны с огромным успехом играли у нас многие театры. Мы посидели еще немного — представление кончилось, можно было возвращаться в Варшаву…

Выжидание по ночам: а вдруг случится что-то, чему он непременно должен стать свидетелем, чтобы на следующий день знать, как сыграть сцену в фильме, — перерастало в манию человека, объятого страхом, что ему не хватает материала, чтобы по-настоящему сыграть тех неподражаемых героев, которых он хотел нам показать.

* * *

Збышек Цибульский, как все наше поколение, увернулся из-под косы костлявой. Спасшимся вообще была присуща самоирония: мол, неизвестно, забыла ли смерть про нас или только не успела забрать с собой. Это ощущение Збышек развивал и варьировал до самого конца. Самоирония позволяла ему играть некоторые роли значительно содержательнее и проницательнее, чем они были написаны.

У него было сознание идеолога своего поколения. Правда, он не умел сформулировать этой идеологии, но ведь в его задачу и не входило произнесение речей, он создавал образы, которые поколение хотело видеть на экране. «Пепел и алмаз» предоставил ему эту возможность, кажется, в самой полной степени. Цибульский пришел в этот фильм готовым к нему. Семь утра, в 8.15 должны начаться съемки, а я вижу, как он себе идет одетый в точности так же, как был одет, когда приехал во Вроцлав[42]. Те же теннисные тапочки, которые тогда все носили, узкие джинсы, зеленая куртка. Конечно, я мог с ним спорить, бороться, но я знал, что он, вероятно, понимает это поколение лучше меня.

В первый день съемок Збышек прислонился к открытой двери и начал покачиваться из стороны в сторону, перенося центр тяжести с одной ноги на другую. Он делал это бессознательно. После долгой паузы вдруг сказал: «Знаешь, а я правда хорошо себя чувствую!» Я отметил про себя это его настроение. В том полубессознательном покачивании я увидел сущностную черту образа, которую он потом развил во всем фильме. Он восхитил меня, я понял, что он хотел мне сказать, и потом долго холодел

при мысли, что бы могло произойти, если бы я начал его «режиссировать», если бы не понял верно это его признание. Как улитка, он замкнулся бы в своей скорлупе, оставив меня пережевывать мое представление о Мацеке Хелмицком.

Збышек имел редкостное чувство ответственности за то, что говорил другим, и вообще за себя самого. Однажды мы с ним выступали в клубе «Жак» в Гданьске. Встреча завершилась около полуночи, мы поспешили на ночной поезд в Варшаву. Где-то за Тшевом Збышек вдруг заявляет: «Я выхожу. Мне нужно вернуться. Я плохо, неточно отвечал на вопросы»… — «Но там уже никого нет!» Мои слова его не успокоили. Правда, он вернулся со мною в Варшаву, но на следующий день вечером опять поехал в Гданьск. Большинство участников встречи в «Жаке» училось в Медицинской академии. Збышек пошел в общежитие, велел всем собраться и стал отвечать на те вопросы, к которым, как ему казалось, накануне он отнесся недостаточно серьезно.

Он чувствовал также гигантскую ответственность за то, как играет, это не зависело от того, лучше или хуже он делал это в тот день. Я помню сцену, которая в театральной жизни не имеет прецедентов. Збышек играл в моем спектакле «Шляпа, полная дождя». Он приехал с этим представлением в Краков, город, в котором ходил в театральную школу, вышел на подмостки Театра Словацкого, помня о том, что здесь творили величайшие польские артисты. Начал роль… и через три-четыре минуты прервал игру, подошел к рампе и произнес следующее: «Прошу прощения, я сбился, сейчас начну сначала». Он поступил так потому, что отлично знал: ложное движение, фальшивая интонация в начале спектакля приведут к неточной интерпретации образа.

Во время спектаклей, когда на сцене говорили другие, он часто смеялся в голос… Без всякого к тому повода смеялся, обращаясь к зрителям, что приводило в бешенство его партнеров по спектаклю. Мне кажется, я знаю, почему так было. Цибульский смотрел на мир с удивлением, видимо, не уставая поражаться — особенно в первые годы после войны, — что жив и видит что-то, что не кажется ему вполне реальным. Нелегко было умному парнишке после военных испытаний начинать жить во второй раз. Так не только казалось, это и вправду было смешно.

* * *

Многочисленные байки и анекдоты кое-что говорят только о характере Цибульского. Жаль, что мне никогда не довелось прочитать анализа его актерской техники. Я думаю, что она была

приближена к той, которую выработал Михаил Чехов и которой он научил стольких замечательных американских актеров. Цибульский работал прежде всего над своим воображением, иногда эта деятельность затягивалась на недели, он просил отложить съемки, пока не почувствует себя готовым к роли. Это означало для него ясное представление того, каким он хочет видеть своего героя на экране. Он не мог играть, пока не достигнет такого состояния, когда созданный его воображением образ начнет жить самостоятельной жизнью, как это назвал бы Михаил Чехов. В течение многих дней мы откладывали съемки сцены смерти Щуки, пока он не заявил, что готов, и рассказал, как хочет ее сыграть. Странное и как будто неестественное предсмертное объятие убийцы и жертвы внесло в наш фильм важный штрих, хотя, признаюсь, поначалу его предложение застигло меня врасплох.

После премьеры фильма «Свадьба» я получил письмо от директора Литературного музея в Варшаве Адама Мауерсбергера, содержащее неожиданное суждение о картине «Пепел и алмаз»:

> «В то время как в романе Хелмицкий убивает Щуку у него в доме, в фильме он преследует его на улице, обходит и, открыто приближаясь навстречу, стреляет в упор.
>
> …убивать, не видя глаз убиваемого, психологически легче, и эту относительную легкость испытывает также убиваемый. Известно, что на расстрелах бывали случаи, когда приговоренные срывали повязки с глаз <…> Раны, полученные в спину, не делают чести бойцу. Удары, полученные сзади, не приносят славы ни тому, кто их получил, ни тому, кто их нанес».

Большинство киноактеров вызывают к себе интерес или оставляют равнодушными; и только могучие таланты возбуждают великие страсти. Тут еще необходима отчаянная решимость, без которой нельзя навязать, внушить себя публике. Она толкает артиста на крайности, а только крайности засчитываются в этом искусстве.

Приступая к работе над ролью, Цибульский мало задумывался над драматургической линией своего персонажа. Не слишком анализировал характер, который ему предстояло воплотить. У меня такое впечатление, что всех своих героев он трактовал одинаково. Это были люди, наделенные его индивидуальностью и обремененные его сомнениями и проблемами. Молодой бандюга из предместья в «Поколении» (я имею в виду роль, которую реально сыграл Цибульский, а не то,

что от нее осталось в результате усердной цензорский деятельности), юноша из интеллигентского дома в «Пепле и алмазе», наркоман из пьесы Гаццо «Шляпа, полная дождя» или Джерри из «Двое на качелях» — это один и тот же характер, только представленный в разных жизненных ситуациях. Именно в этом состоит тайна Цибульского как актера. Он умел придать различия своим персонажам, пользуясь необыкновенным богатством нюансов.

Вспомним описание Мацека Хелмицкого в романе Ежи Анджеевского. Таких ребят и я хорошо знал. Они не были похожи на Збышека: у Анджеевского Хелмицкий — темный блондин, высокий, стройный, одетый в самодельный пиджак, галифе и, конечно, в высокие ботинки. Поначалу я намеревался привести Цибульского в соответствие с этим описанием; великая моя победа как режиссера состоит в том, что я этого не стал делать.

Насколько по-другому получилась бы «Лётна», займи я в ней Цибульского! К сожалению, до меня слишком поздно дошло, что рассказ Жукровского вовсе не о предвоенных офицерах — наоборот, там в центре глубоко романтическая фигура вахмистра Лятоня. В нем кипит настоящий вулкан страстей, прежде всего зависти из-за коня, которым стремятся обладать почти все персонажи рассказа. Я уверен, что, если бы роль вахмистра досталась Цибульскому, получился бы совершенно другой фильм. Только он мог придать его фигуре глубокое психологическое измерение, а этого в «Лётне» нет. Повторяю, я убежден, что один Цибульский был способен вживить в картину настоящий нерв.

Я жалею также, что не сделал с ним в Театре «Выбжеже» «Гамлета». Сейчас, конечно, легко об этом говорить… Я уже упоминал о том, что у Цибульского не получалось запоминать текст и голос у него был слабоват. Но если бы я тогда знал то, что знаю теперь, я бы сократил роль Гамлета до нескольких десятков фраз. И все равно Цибульский был бы значительнее, интереснее, чем все, что я способен был тогда о Гамлете вообразить.

Так я думаю сегодня. А тогда я верил, что мы бессмертны и, следовательно, будем жить вечно. После опыта с Цибульским, которого, как я это сейчас считаю, я разочаровал, не найдя для него ролей в своих последующих фильмах, я стал внимательнее. Может быть, именно поэтому я нашел ряд интересных и очень разных предложений для Даниэля Ольбрыхского, Кристины Янды или Ежи Радзивиловича. Наверное, это произошло и потому, что мое время начало бежать все быстрее и быстрее.

Благодаря Збышеку я сделал еще одно очень важное открытие: режиссер не может вмешиваться во все. Господь Бог, когда творил свет, позволил животным пастись на травке, птицам

порхать в небе, а рыбам плавать в воде! Он знал, что каждый из них будет хорошо делать то, для чего сотворен. Так и режиссер: он не может до бесконечности поправлять всех. В конце-то концов наш добрый Бог Отец позволил Еве и Адаму даже согрешить по собственному желанию.

Жан Ренуар, когда начинал снимать «Великую иллюзию», не был в восторге от Эриха фон Штрогейма, а ведь вышло одно из величайших актерских творений мирового кино. Если бы я наставлял Цибульского, как ему держаться перед камерой в «Пепле и алмазе», вместо того чтобы в восхищении смотреть на то, что он делает, я бы упустил главный шанс своей жизни. Потому что если хочешь сделать что-то оригинальное, отличающее твое произведение от других, нужно предоставить тем, с кем работаешь, в особенности актерам, быть своеобычными и обеспечить им ощущение свободы творчества.

Я всегда хотел работать с Цибульским; правда, он играл всего в четырех моих фильмах, еще дважды я режиссировал спектакли с его участием. Он был не только актером, он сам был персонажем, достойным быть запечатленным на экране. Поэтому сразу после его смерти на вроцлавском вокзале возник замысел фильма, который воскресил миф Цибульского со всеми сопровождавшими его околичностями.

Ежи Боссак, художественный руководитель объединения «Камера», в котором я делал «Все на продажу», был ниспослан мне самим Провидением (и не только в связи с этим фильмом). Наблюдая мою борьбу с материалом фильма, он не уставал творчески развивать исходную идею сценария. Вот что он тогда мне писал:

> «Мне кажется, что в этом фильме необходимо присутствие Цибульского не только через близких ему женщин и мужчин, тоже на свой лад им околдованных, но и физическое присутствие, ну я не знаю, может быть, он отразится в разбитой фаре автомобиля Беаты, может, пребудет в песенке, которую любил петь и которой доставал всех, постоянно мурлыкая ее, так она ему нравилась.
>
> Эта песенка — не больше, чем пример, указывающий на то, чего в фильме не хватает. Я считаю, что это существенный момент. Если мы не сумеем воссоздать той зачарованное™, в какую впадают женщины и мужчины, друзья и враги, если зрителя не захватит эта магия, останется только пустая игра по уже достаточно скомпрометированному рецепту: едут в какое-то место,

там им подсказывают новый след, едут по новому следу и так далее, и так далее.

У меня какое-то внутреннее предчувствие, что, погружаясь в этот фильм, мы оказываемся перед угрозой, что все может превратиться в пустопорожнюю драму с удельным весом пинг-понгового мячика. На этой конкретной распродаже уже выработаны приемы, которые, правда, еще не достигли экрана, но так растиражированы по барам и кофейням, что если мы решимся к ним прибегнуть, то следует не только явить их в блеске виртуозной режиссуры, но еще и обязательно сообщить им некую по-настоящему фатальную силу. Эти байки можно себе позволить именно потому, что, несмотря на свое застольное происхождение, они действительно содержат в себе какую-то неотвратимость».

Но я не мог использовать ни имени Цибульского, ни его фотографий, ни фрагментов фильмов с его участием. Я решил, что герои моей картины будут идти по его следам, повторять побасенки, которые кружили вокруг него, дотрагиваться до связанных с ним реквизитов или мест, еще хранящих его тепло. Он вошел в их жизнь — нашу жизнь! — нарушил ее, как-то ее раскачал, даже взбаламутил. Мы всегда ощущали его страстность, его бунтарство, все, кто с ним работал, знали, что он, как никто, умел разбудить воображение, что он обладал способностью невероятно легко сочинять и варьировать самые эффектные сцены. Я хотел, чтобы таким он предстал в моем фильме.

В каждой своей картине я придумываю какую-нибудь сцену «от себя», несуществующую в экранизированном романе или в сценарии. Многие из них никогда не попали на экран; они ждали. Разумеется, они требовали некой проблемы, с которой бы соотносились, чего-то, что бы сплавило их с основным массивом фильма. Название «Все на продажу» у меня было раньше, но я не слишком знал, что с ним можно сделать.

Когда-то в Индии меня поразил вид бедняка, стоявшего около машины; перед ним на обрывке тряпки лежало несколько гвоздей, какая-то подошва… Потрясающий образ человека, продающего все, что имеет, а то, что имеет он так мало, не его вина, так сложилась судьба. Я тогда подумал, что, когда буду прощаться с кино, хорошо бы сделать такую картину: вот я продаю все, что насобирал за долгие годы. Я объявляю распродажу.

* * *

Я начал работу с того, что записал все сцены, которые не удалось включить ни в один из прежних фильмов. Писалось легко, я хорошо знал, о чем собираюсь рассказать. Поначалу эти сцены ничему не служили и существовали сами по себе.

В процессе работы фильм постепенно начал подчиняться собственным законам… Хотя я и отдавал себе отчет в том, что живые должны иметь преимущество перед мертвыми, тем не менее в течение всего времени, что шла работа, я боролся за место на экране для отсутствующего Збышека. Идея распродажи стала претерпевать изменения и распространилась на других персонажей, прежде всего на актеров (это ведь они распродают себя наиболее наглядным образом). Анекдоты и байки, содержащиеся в этом фильме, имеют различное происхождение; они касаются как Збышека, так и других моих друзей. Например, история со столом абсолютна правдива. Сам стол тоже, кто-то прятался в нем во время оккупации. Поэтому я одолжил этот стол и снял его в фильме. Рассказ о розах, привезенных из Берлина, связан с известным кинооператором Ежи Липманом.

Часть баек правдива, часть придумана. Имя Збышека всегда обволакивала легенда, которую он сам активно поддерживал. Однако мы не ссылались впрямую на обстоятельства его жизни. Многие сцены можно было бы сделать более эффектно, например, сцену трагической гибели (в большом зале вроцлавского вокзала, как это было на самом деле), но мы считали, что не имеем права так напрямую вмешиваться в чужую жизнь.

* * *

«Все на продажу» — это не фильм против артистов. Он о людях, которые делают кино. Не случайно они выступают туг под собственными именами. Зачем мне было давать им другие имена, если они произносят с экрана свои собственные слова? Они говорят то, что хотят сказать. С самого начала я знал, кто будет играть в этой «распродаже». Проблема возникла только с исполнителем роли режиссера. Откровенно говоря, я некоторое время считал, что сам обязан его играть, но в конце концов не решился на это. Я пытался уговорить литовского режиссера Витаутаса Жалакявичуса, но он решительно отклонил предложение. Эту роль с успехом мог бы сыграть Ежи Сколимовский, загвоздка состояла в том, что режиссер в фильме должен был быть моего возраста. Я хотел, чтобы Сколимовский сыграл молодого ассистента, но и это не получилось, позже его очень выразительно представил Витольд Хольц.

Тексты, которые произносит Бобек Кобеля, — его собственные тексты. Так он относился к фильму. Он не желал иметь с нами ничего общего. Однажды я увидел Эльжбету Чижевскую танцующей в одном из варшавских салонов; ее танец был протестом против компании, которая там тогда собралась. Нечто подобное было мне необходимо. Я попросил, чтобы она станцевала, как тогда, и она в точности повторила тот танец.

Финал — потрясающий бег Даниэля Ольбрыхского среди лошадей — это точка, придающая фильму другое измерение, сообщающая ему обобщенный смысл, выводящая его из мрачной атмосферы к свету. Даниэль всегда старается играть благородного человека, у него это рефлекс, юношеский и очень привлекательный. Он предложил мне: «Сделай так, чтобы кони ринулись на съемочную группу, а я выбегу и осажу их». Мне это понравилось, но потом я подумал, что галоп лошадей сам по себе очень красив. Когда мы это сняли, я заметил, что его бегущая фигура, как в луче стробоскопа, смазывается в очертаниях, превращаясь то в пятно, то в некие абстрактные фрагменты. В глазах режиссера он расплывается, его не видно, только чья-то тень, кто-то не то является, не то гибнет, исчезает… и картина завершается так, будто в проекционном аппарате оборвалась кинопленка.

Чтобы получить такой эффект, нужна максимально естественная режиссура. Диалоги актеров и их движения надо снять таким образом, чтобы не чувствовалось присутствие камеры. Поэтому мы добивались впечатления, как если бы все находится в постоянном движении и зритель смотрит на происходящее с многих точек зрения. На первый план не выдвигается ни фабула, ни образы. Я стремился построить фильм вокруг чего-то неуловимого. Можно ли было все это описать в сценарии? Мог ли я, к примеру, описать впечатление от бегущего коня? Ну, хотя бы и мог, но как: стихом, прозой или нотными знаками, а может быть, в графической форме?.. «Все на продажу» — единственный мой фильм, монтаж которого продолжался целых шесть месяцев.

* * *

Есть еще нечто, о чем я хотел рассказать, но чего мне не удалось до конца сделать. Рядом с режиссером в этом фильме действует молодой помощник, который работает на него, но одновременно исподволь подталкивает к тому, чтобы тот делал вещи, которые он, помощник, сам хотел бы увидеть на экране. У

меня всегда были очень амбициозные ассистенты, они все потом делали самостоятельное кино. Они жаждут, чтобы их придумки попадали на экран. Но ведь это я своим именем подписываю фильм. Если он удается, успех засчитывается мне и они чувствуют себя обиженными. Если фильм не получается, то и это записывается на мой счет. И тогда мы квиты.

Этого мотива я не сумел развить. В фильме «Все на продажу» все было иначе, чем в моих прежних работах: едва прочерченная сценарная линия, понуждающая к постоянной смене очередности сцен, действие каждой из которых вытекало бы из предыдущей, диалоги, не просто произносимые актерами, но еще и от их имени. Настоящим героем фильма оказался Витольд Собоцинский. Его работа придала стиль и дала крылья всему начинанию. Работа над фильмами и жизнь художественной богемы — вот две стихии Витека, поэтому нет ничего удивительного в том, что он окунулся без остатка именно в этот фильм и именно в эту тему. Все, на что смотрела его камера, оживало, набирало красок и дыхания. Собоцинский по-своему видел мир и умел свое видение перенести на экран. А все вместе было протестом художников против серости, которая обступала нас в те годы, серости реального социализма.

Я уже цитировал слова председателя Управления кинематографии, произнесенные им во время сдачи «Канала»: «Мы обязаны считаться с тем, что за фильм, который выходит на экраны, ответственность несем мы. Когда мы делаем картину, мы не говорим, что ее делает Бучковский или Рыбковский. Мы говорим, что этот фильм делает польская кинематография». За десять лет, что прошли с премьеры «Канала», мы далеко ушли от такого образа мыслей! Мы делали фильм о себе, под собственными именами и полностью за него отвечали. К тому же мы воспользовались вызывающим названием: «Все на продажу». Открывалась дорога для других польских фильмов. Изменялось отношение к кино не только власти, но и творцов-художников. Многое этому способствовало, и было бы несправедливо говорить, что в том исключительно заслуга кинематографистов. Но факт есть факт: в кино это видно было особенно наглядно.

Специфическая атмосфера, которая окружала фильм, не могла не повлиять на его производство. Это организационное безумие, бесконечная смена съемочных площадок, приглашение исполнителей и отказ от некоторых из них, переброска группы с места на место не могли бы осуществиться без участия директора картины. Барбара Пец-Слесицкая тогда впервые заступила на этот пост и сразу же перешла на нашу сторону, сторону творцов, организуя такой лад и такой порядок, который помог бы

реализации этого необычного в производстве фильма. И осталась верной каждой из двадцати очередных картин, которые мы вместе сделали.

Вернусь еще к замечаниям Ежи Боссака, который не сделал ни одного игрового фильма, но знал об этом предмете абсолютно все. Он писал мне:

> «Кружка-манерка перестала в фильме что-то обозначать. А ведь именно она есть средство показать многозначность образа героя. Это должен быть ключ для оценки данной фигуры. Герой лжет, присваивает себе чужие биографии, выдумывает байки (как, например, ту про стол), а что же в нем правда?
>
> Я думаю, что, если бы кружка сыграла какую-то свою роль в первой сцене Даниэля, если бы в интервью на похоронах как-то о ней зашла речь и если бы она появилась еще раз в финале, зритель по-другому думал бы о герое, его вымыслы стали бы правдой о нем, только другой правдой, в то время, как теперь правда о нем выглядит вымыслом. Может быть, стоит отыскать место для этой кружки даже в сцене на кладбище.
>
> Повторяю: если уж мы не нашли другого способа выразить соотношение действительности и мира видимостей, воплощенных рядом действующих лиц, то пусть этот мотив кружки станет каким-то криком, чем-то настоящим и болезненным, что заставит нас иначе взглянуть на персонажей фильма и на весь фильм в целом.
>
> Это хороший фильм, даже если его растопчут. Но ему не хватает чего-то: искры, раны, шрама — уж не знаю, как это поточнее назвать… Должен существовать аргумент, который заткнет рты недоброжелателям, какой-то довод, который нельзя отразить. Этот фильм должен был появиться, и никому нельзя позволить подвергнуть сомнению факт, что он не только появился, но именно что появиться был должен».

* * *

Когда Ежи Боссак писал мне свои замечания после просмотра первого монтажа, он прекрасно знал, что польский художник всегда стоит лицом к лицу со своей публикой, строго взыскующей с него за то, что он делает на сцене и на экране. Так было у нас

всегда.

Вот его милость пан Пасек в 1664 году видит под Варшавой труппу французских актеров, показывающих на сцене недавние исторические события. В своих «Дневниках» он записывает:

> «Когда на theatrum пожаловали достойные особы, триумфально заиграла музыка и зажглись огни, пришло множество народа и на конях по-приезжали на столь славное spectaculum; одни из Варшавы выезжают, другие приезжают; кто завидел, тот тоже задержался при этом чуде, хотя бы и торопился куда. И я там был, потому что тронулся из Варшавы и, выехавши с корчмы, остановился с челядью на лошадях, глядючи на это диво. <…> А потом, уже якобы сметя войско и положив на поле неприятеля, вводят цезаря в цепях, в цезарских одеждах, корону царскую уже не на голове имеющего, а в руках несущего и в руки короля французского оную отдающего, — мы же видели, что француз был достойный, который особу цезаря представлял, в цепях идучи, умел он изобразить physim[43] его и губы так, как цезарь выворачивал — тогда начал один из конных поляков взывать к французам: «Убейте этого так раз так его сына, коли уж в полон его взяли; еды ему не давайте, потому как ежели выпустите, мстить будет, будет войну тянуть, будет кровь людскую лить, и так свет никогда мира знать не будет… А вот если вы его не убьете, то я его убью». Схватился за лук, заложил стрелу, как пальнет ею господина цезаря в бок, она аж с другого бока железом вышла, ну и убил. Другие поляки тоже за луки, как взялись кучей стрелы метать, нашпиковали французов, самого, что сидел in persona[44] короля, подстрелили, под конец с трону на башку свалился, да с другими французами и сбежал».

В каждом поляке живет что-то от Дон Кихота, это наша лучшая сторона, поэтому-то фигура Дон Кихота постоянно присутствует в нашей культуре. Хотя мы и не живем в стране ветряных мельниц, нереальность или так: реальность желаемая издавна является нашей привычной средой. Дон Кихот потерял отчизну рыцарского благородства и высших идеалов точно так же, как мы свободную Польшу. Поляки путали искусство с действительностью и, может быть, поэтому относились к нему всегда слишком серьезно.

В Польше нелегко быть художником, в особенности актером. Один ксёндз проклял с амвона Ежи Штура за то, что слишком тот

хорошо сыграл гэбиста, видно, сам имел какие-то связи с ГБ до чиноположения… Я не смог удержаться, чтобы не процитировать Пасека, потому что сам видел в 1945 году советских солдат, стрелявших в экран, когда на нем появлялись эсэсовцы.

Из дневника:

18 мая 1998

Рассказ Збышека Цибульского.

После варшавской премьеры «Пепла и алмаза» в кинотеатре «Москва» к нему подошел немолодой мужчина, положил руки на плечи, долго его рассматривал, а потом сказал «Вы живы!»

Мой роман с властью
«Я в политику не вмешиваюсь»

Вы не можете помешать тому, чтобы вас не заглотили; постарайтесь, по крайней мере, не дать себя переварить.

Жан-Жак Руссо.

Заметки о правительстве Польши

Из дневника:

29 марта 1972, Варшава

Миклош Янчо — нашему шефу кинематографии, когда тот упомянул о сорока миллионах злотых, планируемых на возможную постановку фильма о генерале Бёме: «Мне нельзя давать столько денег, не наберется столько зрителей, желающих смотреть мои фильмы»…

* * *

Мои фильмы не делались на государственные деньги, как это любят твердить многие. Хотя это не вполне точно. Их финансировали потому, что они имели успех в стране и за границей. В ПНР было три тысячи кинотеатров, и на каждый фильм ходил миллион зрителей. Мои картины не только окупались, но и приносили прибыль с продаж за границу. Суммы прибыли хранились в глубокой тайне, а кого и где этими деньгами поддерживали, один Господь Бог знает.

Я в этом убедился уже в начале своей режиссерской работы, когда в 1957 году, направляясь с «Каналом» в Канн, впервые оказался в Париже. Представитель компании «Фильм Польский» пан Корнгольд имел многокомнатный офис в самом центре Парижа на улице Ля Боэти, там трудились десятки людей, чем-то чрезвычайно занятых. Я говорю «чем-то», потому что, правда, не понимаю, что они могли там делать: в Польше в ту пору делалось всего несколько фильмов в год. Кроме того, когда я возвращался с фестиваля, награжденный за сценарий «Сорок первый» Григория

Чухрая уже шел на Елисейских полях, мой же фильм, отмеченный Серебряной пальмовой ветвью, появился в Париже только спустя год, и показывали его стыдливо в захудалом кинотеатрике.

Похоже, Корнгольд дружил с людьми, которые страшно старались уберечь меня от головокружения от успехов. Парижское представительство «Фильма Польского» должно было обслуживать какие-то партийные интересы. Оно ликвидировалось, когда эти интересы начали блюсти некие другие организации. Это произошло как раз тогда, когда наша кинематография начала выпускать приличное количество фильмов и их заметил мир.

Договор на постановку «Пепла и алмаза» — он хранится в моем архиве — предусматривал гонорар в 37 000 злотых; тогда же за сильно подержанную «Симку» я заплатил 100 000. При моей непрактичности и постоянных денежных проблемах я попросту вынужден был снимать в год по фильму, чтобы хотя бы худо-бедно поддержать свою материальную независимость.

Когда после того фестиваля мы возвращались с премией за «Канал», тогдашний начальник кинематографии велел остановить машину перед аэродромом в Париже и сделал выволочку Тересе Ижевской — вместе с Янчаром она играла в этой картине и представляла ее в Канне — за то, что она накануне вечером отвечала на вопрос журналистов о своих заработках в кино, о чем с немалым изумлением сообщили утренние французские газеты. Бедняжка актриса назвала сумму стипендии, которую получала будучи студенткой актерской школы, но и деньги за участие в «Канале» тоже не могли быть значительными. Так было в 50-е годы, так продолжалось и позже. На гонорар за чудесную роль Кази в картине «Барышни из Вилько» Кристина Захватович могла себе купить только один единственный свитер, правда, в самом дорогом магазине Варшавы.

В моем архиве сохранилась копия письма, которое я отправил в декабре 1959 года (привожу фрагменты):

> «Канцелярия Совета Министров
> Гражданину Премьеру Ю. Циранкевичу
>
> Два года тому назад я уехал из Варшавы во Вроцлав, чтобы работать там на Студии художественных фильмов. Спустя год я понял, что постоянное пребывание во Вроцлаве для моей нормальной работы невозможно. Я возвратился в Варшаву, и тут начались продолжающиеся и по сию пору квартирные проблемы. Министерство культуры и искусства, Главное управление кинематографии и отдельные люди доброй воли очень

поддерживают меня в моей борьбе за место, где я мог бы работать (сейчас я живу в отеле). К сожалению, соответствующие власти ставят меня в один ряд с представителями частной инициативы.

Никто не может отрицать, что сделанные мною фильмы принесли государству, помимо доходов в стране, 100 000 долларов и 750 000 руб. Мне бесконечно неприятно, что при такой прибыли мне отказывают в эквиваленте в виде квартиры.

При таком положении вещей, исчерпав все возможные и доступные для меня средства, я осмеливаюсь обратиться к гражданину Премьеру с горячей просьбой помочь мне получить квартиру, что в свою очередь будет способствовать тому, чтобы, как я надеюсь, моя работа в любимой профессии принесла существенную пользу нашей культуре».

* * *

Те, кто в ПНР снимал фильмы политического звучания, неизменно декларировали принцип «я в политику не вмешиваюсь». Разумеется, этого принципа не должны были придерживаться те, кто делал картины по заказу власти; наоборот, они обязаны были участвовать в политике, поддерживая своих работодателей. Я защищался от политики руками и ногами, в особенности в первые годы работы.

Мне немного стыдно думать, что — как сказал о себе наш великий поэт-пророк — «я обольщен был деспотией». Я слегка обманывал и себя самого, но особого выбора-то у меня не было; любая причина — и я мог надолго лишиться возможности работать. Я должен был также помнить, что хотя я ставил свои фильмы, но решение об их запуске и прокате принимали другие. Я мог подвергать опасности себя, но выдавать своих союзников было бы нечестно, к тому же как члены партии они рисковали больше меня.

Конечно, всегда оставалась возможность эмиграции, но за границей никого не интересовали мои проблемы, и никто бы не дал гроша ломаного на такой фильм, как «Человек из мрамора». Я вынужден был бы стать одним из многих режиссеров, заигрывающих с местной публикой, а это ни в коей мере не соответствовало моим амбициям.

Поэтому следовало прикидываться дурачком, но эти игры власть распознавала без труда, она на них собаку съела. Я

предпочитал оставаться искренним и, не «вмешиваясь в политику», избегал многих ненужных контактов. А подружиться с кем следует было тогда нетрудно. В эпоху «раннего Терека» я столкнулся с главным идеологом тов. Шидляком, который без всяких ненужных вступлений, обращаясь ко мне, воскликнул: «Ну, пан Вайда, вы, наверное, довольны, критика приглушена…» Речь шла о «Земле обетованной», на которую в стране набросились в первую очередь патриоты из «Грюнвальда». Я как-то не заметил, что их «приглушили», и не знал, что теперь у нас в ходу такой термин. Наверное, я мог тогда постараться, чтобы критику полностью «приглушили», но благодаря врожденной осторожности пропустил признание начальника мимо ушей, и тем все счастливо окончилось.

В те времена я часто повторял фразу, которую запомнил из Гомбровича: «Я не глупец, но оказался в глупой ситуации». Опасаясь превратиться в «зависимого», я не встречался со многими фигурами нашей политической жизни, которые в будущем могли бы послужить мне в качестве прототипов экранных персонажей. По этой причине я абсолютно сознательно избегал встреч с Болеславом Пясецким, хотя он-то как раз меня очень интересовал, в особенности после того, как я услышал об одном происшествии, случившемся вскоре после войны в доме творчества в Нижней Силезии[45]. Когда в гостиную вошла госпожа Пясецкая, уже сильно беременная, пан Болеслав, показав на живот жены, воскликнул: «Король Польши родится!» Такие тексты можно прочитать только у Шекспира. Я вспоминал об этом, когда через много лет мы были немыми свидетелями трагических событий, связанных со смертью юноши, которого его отец видел нашим королем еще в материнском лоне.

Я никогда не встречался и с генералом Мочаром, хотя рассказы о нем Тадеуша Ломницкого вызывали к нему интерес[46]. Одна история крепко засела у меня в памяти. После того как Ломницкого выбрали членом Центрального комитета, наш великолепный артист так вдохновился своей новой функцией (повторяю его собственную версию), что на заседание комитета пришел одним из первых и погрузился в чтение подготовленных к встрече материалов. В дверях зала появился генерал Мочар, заметил одиноко сидящего актера, подошел к нему и сказал: «Пан Тадик, иди-ка, пан, отсюда». «Потому что он меня очень любил», — пояснял в этом месте мой друг.

Зная лично только людей с нижних этажей партийной номенклатуры, я не представлял себе, как ведут себя те, кто правит нашей страной.

Порфирий Петрович из «Преступления и наказания» в какой-

то момент говорит: «Видите ли, Родион Романыч, все дело в том, что я не пью! Все относительно». Все в мире относительно, и я не испытал особого похмелья после Октября, потому что как-то не имел повода чересчур опьянеть от свободы 1956 года. Это может показаться странным, но, несмотря на мировой успех «Пепла и алмаза», я никогда не встречался с Гомулкой. Мне было достаточно безразлично, что там происходило у них в верхах, потому что в борьбе групп и группировок я никогда никакого участия не принимал. С другой стороны, у меня ни разу не возникло впечатления, что партия хочет обрести меня для своих целей. Я был честолюбивым режиссером и вполне мог стать столь же честолюбивым общественным деятелем, но никто в среде партийцев-кинематографистов в этом плане во мне не нуждался. Может быть, в самом деле, это оттого, что я не пью, а, как я догадываюсь, большинство интимных политических разговоров происходит за рюмкой.

Впрочем, пили не только те, кто хотел что-то для себя организовать, еще больше пили разочарованные. Шестидесятые годы и вправду были унылыми. Ежи Анджеевский на вопрос «Что нового?» отвечал всегда одно и то же: «Только потери».

О том, какие страсти бушевали в кругах интеллектуалов, причастных к событиям Октября и к настоящей политике, я могу только догадываться. Я узнал об этом спустя многие годы, после того как организовал Кинообъединение «Х», основной состав которого представляла молодежь, включившаяся в деятельность своих родителей после 1956 года, а после 1968 года подвергшаяся преследованиям.

* * *

Народная Польша была раем… для всех тех, кто не хотел распоряжаться своей жизнью, не ценил своей работы, только и ждал, чтобы получить тепленькое местечко. Чтобы править эффективно, надо иметь что давать. Большинству равенство нравилось. Но, как говорит Щигалев в «Бесах», все могут быть равны только в рабстве, а рабство, к сожалению, не может продолжаться вечно, оно и пало-то из-за сочувствия рабовладельцев своим невольникам. Я помню одну лекцию еще студенческой поры: Маркс говорил о примитивных орудиях труда, какими пользовались рабы. Они портили их при каждой оказии, потому что ненавидели свою работу, только свободные люди уважают свой труд и пользуются более совершенными орудиями.

Двадцать лет назад я строил гараж. Каменщики регулярно приходили пьяными, работа не продвигалась ни на шаг. Когда я их спросил, почему они так много пьют, услышал в ответ: «Пьяным народом легче править». Они хоть и были сильно нетрезвы, но свою историческую роль осознавали точно.

* * *

В интервью, которые мне случается давать журналистам, меня часто спрашивают о письмах протеста, какие в ПНР писали властям интеллектуалы по важным для жизни народа вопросам, от известного «письма 34» против ограничения свободы культуры до протестов против изменений в конституции, вводящих в нее «руководящую роль партии» и «союз с Советским Союзом». До 1980 года ничего такого я не подписывал; самое интересное в том, что ко мне никогда и не обращались с предложением поставить свою подпись под чем-то подобным. Тогда ходила присказка:

Если думаешь — не говори;
Если говоришь — не пиши;
Если пишешь — не подписывай;
Если подписал — тогда не удивляйся.

Подписав какой-либо из протестов, я не должен был бы удивляться, что мои фильмы исчезли с экранов, а очередной сценарий ждет своего утверждения годами. Публичный протест — это красиво и благородно; неслабо также, думаю я, сделать такой фильм, как «Человек из мрамора»… Только, к сожалению, это вещи несовместные, одно исключало другое.

Кинообъединения как форма самоуправления защищали нас хотя бы частично от непосредственного вмешательства партии в нашу работу. Разумеется, такое становилось возможным в периоды относительной политической свободы, но польское кино умело хорошо использовать эти передышки. Определенное значение имели возникавшие время от времени возможности работы за границей, где можно было заработать деньги, помогавшие переждать мертвые полосы, когда один за другим рушились очередные проекты. Другим необычайно существенным элементом нашей творческой свободы было отсутствие института так называемых редакторов, которые в советских условиях обязаны были высиживать на съемочной площадке. Это были доносчики, осведомлявшие политическое руководство

кинематографии о всех изменениях, которые режиссер позволяет себе в процессе съемок по сравнению с утвержденным сценарием.

Но для ведения неусыпной борьбы с деятелями культуры политическим властям иногда требовались аргументы в виде фильмов для битья, фильмов, ну просто взывающих к партийной критике. После введения военного положения мы остались без шефа кинематографии. Как председатель Союза кинематографистов я попросил о встрече нескольких крупных чиновников нашего ведомства, которые пригласили себе в помощь тройку военных. Я спросил, что они намерены предпринять в связи с начатыми, но не завершенными фильмами, производство которых приостановила военная цензура. В первую очередь, конечно, меня заботила судьба «Допроса», продюсером которого был я. Они не знали. Тогда я посоветовал им дать разрешение закончить все эти картины, потому что на этой стадии готовности они не могут быть оценены ни с художественной, ни, что более важно, с политической стороны.

— Дайте им появиться! — уговаривал я своих собеседников, убежденный в том, что важны сами фильмы, а режиссеры как-нибудь из этой ситуации вывернутся. Я был прав: Ришард Бугайский и так намерен был эмигрировать, и тогда завершение «Допроса» состоялось бы только в 1989 году. Между тем фильм, почти готовый в самом начале военного положения, можно было нелегально распространять на кассетах, что впоследствии сыграло огромную роль в эти безнадежные для нашей кинематографии годы. Во время встречи со зрителями где-то в Силезии один из ее участников признался мне, что за то, чтобы посмотреть «Допрос» в частном доме, он заплатил бешеную сумму в несколько сот злотых, то есть ровно столько, сколько составлял штраф, предписанный Коллегией по делам правонарушений всем участникам просмотра, если их задержит милиция.

Выйди «Допрос» после 1989 года, ни Ришард Бугайский, ни Кристина Янда точно не получили бы того удовлетворения, которое они испытывали, зная о подпольных просмотрах своего детища.

* * *

Весной 1985 года примерно накануне Страстной, не имея возможности что-либо сделать ни в одном из варшавских театров, я решил поставить в костеле на Житной, который был тогда местом встреч оппозиции, «Вечерю» — пьесу, специально к этому

случаю написанную Эрнестом Брыллем. Среди заметок к спектаклю сохранилась страничка, написанная моей рукой:

«Запомни!
Твой долг —
Подливать масло в огонь.
Режиссер»

Символический смысл этого призыва был тогда всем ясен. Реально речь шла о поддержании жара в огромной, похожей на домну металлической печи, которая напоминала зрителям о 13 декабря и первых днях военного положения и которая одновременно обогревала до невозможности промерзшее помещение костела. Без этой полыхающей домны зрители попросту не высидели бы представления. Мы все подбрасывали поленья в огонь, хотя наши настроения в то время лучше выражались в праздничном поздравлении, которое я получил в Святую ночь от автора «Вечери»:

«Сила трухлявеет»,
но что с того для нас?

* * *

После нашей победы на выборах 1989 года я обязан был ответить себе на вопрос: что теперь будет с политическим кино? В моих бумагах имеется пространная заметка от 30 июня 1991 года.

Может ли кино влиять на политику? Может, и притом двояко. Во-первых, поддерживая власть, которая требует такой поддержки от режиссера. Тогда мы имеем дело с пропагандистским кино. Пропагандистскими фильмами, независимо от их художественной ценности, являются «Броненосец Потемкин» Сергея Эйзенштейна и «Триумф воли» Лени Рифеншталь. Но кино может действовать и в оппозиции к власти даже тогда, когда режиссер, — что выглядит неправдоподобно, — работает как бы за ее деньги.

Этот парадокс нетрудно объяснить. Мы хорошо знаем, что каждая идеология требует словесного выражения. С наибольшим вниманием цензура контролирует слова, звучащие с экрана. Но кинематограф — искусство образа. Именно здесь, через голову цензора, оппозиционный режиссер может устанавливать контакт со своим зрителем. Здесь он может рассчитывать на культурное единство с публикой, взаимное знание культурных кодов, которое

позволяет использовать язык метафор, символов, аллюзий; такие действия временами напоминают тайный язык заключенных. Это звучит неприятно, но ведь долгие годы мы были узниками идеологии.

Сутью оппозиционного искусства, а в особенности кино, является отношение автора к человеку, к личности, которую тоталитаризм трактует как удобрение истории и ее конечных процессов. «Материал посредственный и дешевый», — говорит Дантон Робеспьеру в пьесе Станиславы Пшибышевской. Поэтому правозащитные действия начинаются с защиты прав личности и выявления ее истинного значения в социальных и исторических процессах.

Почему «Пепел и алмаз» больше десятка лет пробивался на экраны СССР? Причиной была индивидуальная и оригинальная манера поведения Збышека Цибульского на экране, его темные очки, которые тогда никто не носил. В советских фильмах (смотри «Великий гражданин» Эрмлера) покушение на коммунистическую власть совершал какой-нибудь темный и унылый тип с внешностью уголовника.

Такие фильмы должны были вызывать ненависть к классовому врагу: оруэлловское определение «сеансы ненависти» точно отвечает реакции советской публики на идеологически правильные фильмы. Разумеется, при этом необходимы битком набитый зал и отсутствие любых развлечений, кроме кино. Невозможно представить себе коллективное пропагандистское воздействие на полупустой зал. Поэтому на вопрос «Может ли кино влиять на политику?» я отвечаю: «Сегодня не может, потому что политика, как и кино, нуждается в массах бедных людей, уповающих на перемену своей участи».

«Человека из железа», сделанного за несколько месяцев до введения военного положения, успели увидеть около пяти миллионов польских зрителей. На фильм шли целыми фабриками, в Познани, например, я присутствовал на сеансе, специально устроенном для рабочих ночной смены, он начинался в 6 часов утра. Массы не только смотрели мой фильм о «Солидарности», они сумели его защитить, когда власть попыталась задержать сроки премьеры. С другой стороны, я скептически отношусь к силе воздействия политического фильма, показанного по телевидению. Индивидуальное восприятие перед телевизором лишено температуры массы, которая передается кинозрителю и которая на него влияет в не меньшей степени, чем сам фильм.

* * *

Другой важной функцией оппозиционного политического кинематографа было оповещение мира о том, как мы живем, как чувствует себя человек в условиях политического и экономического насилия. Фильмы такого рода играли огромную роль не потому, что Европа или мир только и ждут, чтобы посокрушаться над нашей судьбой, но потому что они давали материал для раздумий. Все эти годы у Запада было слишком мало материала для размышлений, слишком мало фактов просачивалось сквозь «железный занавес», чтобы он мог создать себе представление о том, что на самом деле происходит по нашу сторону. Разумеется, это был интерес небескорыстный. Речь шла об ответе на главный вопрос: произойдет ли новая война, которой Советский Союз пугал мир долгие годы?

Кино воздействует на политическую ситуацию в стране, где общество из субъекта превращено в объект, а искусство, хотя и ущербно, но заменяет собой политические институты демократии. Польские кинематографисты понимали это и потому сознательно принимали участие в политических переменах, питая надежду, что каждый шаг приближает нас к демократии и свободе, невзирая на то, будет ли это образ сопротивления личности навязанной власти или недопустимая на экране в силу сложившихся табу эротическая сцена!

Сама цензура способствовала успеху наших фильмов. Зритель знал о ее строгих правилах и тем внимательнее вдумывался в смысл того, что видел перед собой на экране. Сознание, что картины прошли через тщательный контроль, побуждало его пристально анализировать происходящее в кадре, чтобы быть в состоянии ответить себе, откуда и с какой целью возникают в произведении та или иная тема, мотив, ситуация или реквизит. Кто сегодня так смотрит фильмы? Разве что когда нам показывают рекламный ролик, и мы вглядываемся в тот или иной предмет, чтобы решить для себя, стоит его купить или нет.

Итак, влияние фильма на политику зависит также от интенсивности, с какой зритель переживает не только его события, но даже мельчайшие их подробности. Поэтому я не верю в будущее политического кино, во всяком случае в ближайшие годы. Если Европа объединится экономически — а от этого, по моему убеждению, зависит абсолютно все, — культурные потребности в разных странах выравняются и обретут западный формат. Если нет, возникнут мощные националистические движения, которые обратятся к политическому кино в своих целях, но это неизбежно будут лишь провинциальные картины, иллюстрирующие балканизацию Восточной Европы. Они останутся непонятны западному миру, потому что в них не будет

того, чем отличались фильмы польской школы пятидесятых, шестидесятых и более поздних годов: общего знаменателя, каким была борьба с коммунизмом — универсальная идея мирового масштаба.

Правда, что в наших фильмах можно увидеть много локальных элементов. Мы подчеркивали нашу польскую особенность в страхе раствориться в советской империи, но это не было целью нашей работы. Мы нуждались в политической свободе в рамках западного мира, принадлежность к которому всегда ощущали. Кроме того, политическое кино требует огромных и безвозвратных трат. А кто сегодня в демократических странах сумеет изыскать такие средства, какой парламент это одобрит? Существуют красивые цветы, растущие только на болоте, они гибнут, когда болото осушено.

* * *

Чтобы фильм мог влиять на политику, его создатель должен иметь твердые взгляды. Есть ли сегодня в мировом кино режиссер, подобный Жану Ренуару, который в 1937 году снял «Марсельезу» в поддержку Народного фронта? Если авторы современных фильмов и имеют какие-либо политические убеждения, то, как правило, они носят обобщенно-прогрессивный характер — этакая зелено-розовая позиция! С такими убеждениями действенный политический фильм не может получиться.

Он может родиться из народного гнева, выразителем которого является кинематографист, или во имя принципа, который Достоевский определил так: «Власть — это авторитет и тайна». Если художник хочет служить власти, его фильмы укрепляют ее авторитет и углубляют ее тайну. Но такого рода политическим произведениям парламентская демократия и свобода личности, к счастью, ставят барьер на пути к «успеху».

* * *

Сразу после войны в 1945 году на первые заработанные деньги я купил две только что изданные книги: «Спасение» и «Место на земле». Сегодня делаются попытки оценивать писателей тех лет, фабрикуя упреки, которые тогда не имели ни малейшего смысла. Чеслав Милош и Юлиан Пшибось издали свои стихи только для того, чтобы я мог их прочитать, точно так же,

как я немного позже сделал фильмы «Канал» и «Пепел и алмаз», чтобы некоторые молодые люди могли их увидеть и сделать следующий шаг — только и всего. Это задача художника в любые времена, даже в самые скверные.

Четыре фильма 1972–1979 годов

Мое шестидесятилетие неумолимо приближается, а я со дня на день откладываю работу над книжкой о своих фильмах; отчасти это происходит из-за врожденной лени, но в основном в надежде, что наконец-то сделаю фильм, после которого позволю себе отдохнуть или даже, возможно, объявить о завершении работы в кино. К сожалению, ни одна из моих картин не годится в качестве повода для такого решения.

Из вступительной статьи к каталогу выставки «Автопортрет» в г. Радоме, 1988

Эти четыре фильма я выбрал, потому что они очень разные. Описывая свои приключения с каждым из них, я тем самым представляю довольно широкую картину борьбы с материалом, с начальством и с самим собой. Я пытаюсь показать различные моменты своего единоборства с кино.

Интересующихся узнать историю создания и судьбу других моих картин отсылаю к двухтомному альбому «Вайда. Фильмы», выпущенному несколько лет назад издательством WAiF.

I. «Свадьба»

Без «Свадьбы» невозможно представить нашу литературную и театральную жизнь. Поистине загадочным образом она соединяет в себе реальную свадьбу, на которой Выспянский присутствовал поздней осенью 1900 года, с целым клубком проблем, занимавших тогда польское общество. «Кто вы?» — спрашивает автор участников свадебного пира. «Кем были в свободной и сильной Польше прежних столетий? Сумеете ли добиться свободы для себя и своих потомков? Может ли польская интеллигенция повести за собой крестьянские массы, единственную тогда реальную силу в отсталой стране?» Выспянский не только задает

вопросы, он выносит приговор: «Вы не доросли до свободы, вы кружитесь в заколдованном танце стагнации и маразма».

Обвинение Выспянского вызвало шок среди его современников, оно и сегодня изумляет своей проницательностью. В «Свадьбе» содержалось предсказание будущего: через тринадцать лет разразилась Первая мировая война, в 1918 году Польша вновь появилась на карте Европы как независимое государство, и эту независимость завоевали для нее с оружием в руках те самые смешные, на первый взгляд, не доросшие до ответственности за себя и других гости броновицкой свадьбы.

Лишь немногие польские писатели и художники, положа руку на сердце, могут сказать, что ничего из «Свадьбы» не позаимствовали или попросту не украли. Это произведение на самом деле вросло в наше сознание, а потому велик соблазн перенести действие шедевра Выспянского в современность. Эта идея увлекла и меня, я даже уговорил Анджея Киёвского написать сценарий. Сценарий, однако, оказался таким острым, таким язвительным и совершенно не подцензурным, что я даже не решился представить его комиссии. Вот фрагмент текста, хранящегося в моем архиве:

Сцена 7: Староста — государственная персона

Местный крестьянин пристает к государственной персоне из Варшавы, товарищу министра, который в одиночестве изнывает от скуки и норовит съесть столько, сколько влезет. Крестьянин дотошный, приставучий, «персона» разговаривает с ним свысока.

Староста.
Что в политике, наш пане,
Прости Господи, товарищ…
Что за ветры в высях дуют?

Персона.
Ах, товарищ вы наш милый,
Всю неделю слышу это.
Ветры, говорите, дуют…
О себе-ка расскажите.

Староста.
У нас, слава те, Иисусе,
Есть оркестр и клуб футбольный.
Ансамбль танца, курсы кройки…

Персона
Ну а тракторы?

Староста.
Есть один, но щас он сломан.
Тут авария случилась.

Персона.
Надо б вам его исправить.

Староста.
Надо, но по осени?

Персона.
А как база зерновая?

Староста.
Здесь надежно дело будет.

Персона.
А поставки?

Староста.
Все по плану.
Нас в газетах описали,
На кино понаснимали,
Ордена понадавали.
Показательная мы гмина[47].

Персона.
Поздравляю. Ваше здравие.

Староста.
И здоровье пана также.

Через несколько лет я возобновил попытку, но на этот раз с Ежи Анджеевским. Господами из города должны были стать партийные деятели государственного масштаба, а из крестьян оставался только ансамбль песни и пляски — официальная репрезентация деревни. Потом Анджеевский написал невероятную повесть «Месиво», мне осталась только сцена, озаглавленная автором «Пахарь».

А после всего этого я обратился к оригиналу. Во время

одного из «Вавельских вечеров» я рассказывал о фильме, какой хотел бы сделать:

«“Свадьба” видится мне тут, на Вавеле; все начинается со сцены на галереях внутреннего двора. Вот Станчик: облокотился на балюстраду, кто-то, проходя мимо, задел его, может, даже стукнул. Станчика всегда изображают такой идеализированной фигурой мыслителя, но он был королевским шутом и по этой причине уж точно получал зуботочины от тех, кого забавлял… Перегнувшись через балюстраду, — вот тут, за этим окном, — он смотрит на колокол в башне напротив, это большой колокол короля Сигизмунда, когда колокол качнется, мы увидим королевские захоронения, как на картине Матейко: открытые могилы, факелы, скелеты и короны… Тут надо бы показать самого Матейко, может быть, в его мастерской. Это был бы Краков, возвращающийся из далекого прошлого в действительность девятисотых годов.

Краков перелома девятнадцатого и двадцатого веков был бедным городом. Иво Андрич[48], который тогда учился в Ягеллонском университете, рассказывал мне: «Помню, Краков был в те годы таким бедным, что беднее его был только один я. Не успел я приехать, как на вокзале у меня украли чемодан»…

Вот в этом очень бедном городе история сплетается с действительностью. Вавель, как Замок у Кафки, пуст, но ведь когда-то кто-то в нем жил, и он все еще излучает на город некую силу… Со стороны Броновиц идет одетая в краковский костюм девушка, она направляется в Академию изящных искусств. Студенты уговаривают ее, чтобы она разделась и попозировала им. На Мариацкой башне играют хейнал, а в «Зеленом шарике» Носковский барабанит по клавишам, стараясь заглушить ненавистные краковские звуки…

Введя зрителя в этот мир, я бы сразу дал понять, где происходит действие «Свадьбы». Нас, восхищающихся этим произведением, огорчает тот факт, что оно не известно в мире, что его не играют нигде, кроме как на польских сценах. И это совсем не потому, что оно плохо переведено. Этот шедевр не может быть распространен, потому что без знания легенды «Свадьбы» трудно понять саму драму. Поэтому моя фантазия кружит вокруг сцен, которые бы в нее вводили. Еще должны появиться витражи Выспянского, Мариацкий костел, венчание происходит здесь; потом кортеж выходит, гости садятся в повозки. Едут в Броновицы. И тут только начинается действие фильма, взятое у Выспянского».

* * *

Думая о фильме, я в своем воображении видел избу, плотно набитую танцующими; в театре их обычно прячут за кулисы, приглушают звук, чтобы слышны были монологи и реплики актеров. Слова Чепеца о Еврее точно характеризуют обстановку в свадебной избе:

> Дал ему я раз по роже,
> думал, сразу полетит.
> Только в зале тесно было,
> и, хоть в кровь разбито рыло,
> он не падает — стоит[49].

Темперамент крестьян, их импульсивность должны предстать с особой силой, потому что именно этим объясняется легкость, с какой под утро они берутся за косы, чтобы двинуться на москаля!

Сценограф Тадеуш Выбульт придумал для фильма большую танцевальную избу, скорее дворянскую, чем крестьянскую. Для пущего реализма вместо статистов мы пригласили два настоящих народных ансамбля песни и пляски — 70 человек! Плюс актеры и музыканты — всего около сотни персонажей. Когда все вошли в декорацию, под стенами оставалось пустое пространство. Не раздумывая долго, мы оторвали одну из стен и сдвигали ее вовнутрь до тех пор, пока не стиснули находящихся на площадке до такой степени, что они стали напоминать сельдей в бочке. Теперь легко было убедиться, что Еврей действительно не мог упасть из-за того, что «тесно было».

Но прежде чем дошло до съемок в павильоне, я пережил несколько тяжелых недель. Сделать фильм из театральной пьесы, действие которой происходит в одном и том же интерьере, — для режиссера задача головоломная. «Свадьба» представляет собой гениальную комбинацию реального события, документальная материя которого — свободная, сотканная как бы из случайностей — напоминает киносценарий, и визионерских сцен, театральных по своей структуре образов прошлого, из которых в последнем акте вырастает всеохватная парализующая немощь. Экранизировать «Свадьбу», в моем понимании, означало поместить ее эпизоды в как можно большее количество съемочных объектов, смешивая интерьеры с плейером. Завязка давала такие возможности: сцена у Мариацкого костела, дорога до Броновиц, приезд участников свадебного пира. Экспозиция развивалась, как в «настоящем» кино. Но дальше, сказать честно, никакие сцены, кроме происходящих в хате, не были нужны.

— С чего ты хочешь начать съемки? — спросила меня Барбара Пец-Слесицкая, директор этой картины. — Разумеется, с конца, —

ответил я. — Уж что-что, а как поставить танец Чехла я знаю! Я уже делал это в театре.

Итак, я начал с натуры, но из этих сцен и картинок не вытекало ровным счетом ничего, что напоминало бы интенсивность и густоту театральной «Свадьбы». Я был в отчаянии. Мы тратили время и пленку, а фильм топтался на месте, и после трех недель съемок у меня не было ни единого эпизода, обозначающего направление, по которому следовало двигаться. Оставалось одно: признаться Барбаре, что я не могу срежиссировать танец Чехла. Я признался, и мы вернулись в павильон. И вот когда на изображении разомлевшей и разогретой музыкой толпы прозвучала первая фраза пьесы: «Что там, пане, в мире слышно?», я вдруг понял, что делаю фильм, а не театральную постановку. Как оказалось, тайна крылась не в смене мест съемок. Кино — это интенсивность, создаваемая одновременно актерами, ритмом действия, светом и движением камеры. Тотальный образ жизни на экране. Снятые поначалу натурные сцены иллюстрировали проблемы «Свадьбы». Со сценой в хате произведение зажило собственной жизнью.

Музыка Станислава Радвана переносила от реальных танцев и шумов в гипнотический мир навязчивых и загадочных звуков, капризных, как пульс больного. Ее ритм — наравне со стихом — придал картине энергию и стремительность, насыщая ими великолепные съемки Витольда Собоцинского и творя на экране плотную пульсирующую материю.

Жениха играл Даниэль Ольбрыхский. Это был наш уже седьмой совместный фильм, мы понимали друг друга с полуслова. Впрочем, у Даниэля и не было времени на разговоры. Он снимался в «Потопе», приезжал ненадолго и мучил нас рассказами о Кмицице и о каком-то там Азии Туганбеевиче, а ролью Жениха, казалось, был мало озабочен. Странное дело, но именно эта его работа оказалась какой-то окрыленной, необычайно богатой психологически и выраженной так точно, так прекрасно по форме, как ни в каких других фильмах Даниэля. Сцена над умирающим конем, сопровождаемая музыкой Шопена, сыграна неуловимыми, неподдающимися анализу актерскими средствами. Кроме того, это заметила Кристина Захватович, Ольбрыхский здесь поразительно похож на Рыделя с портретов работы Выспянского, что, понятное дело, в этом случае сообщало образу дополнительную историческую правду[50].

К сожалению, чем больше радости испытываешь в процессе работы над фильмом, тем грустнее оказывается конец игры. На этот раз сам секретарь ЦК товарищ Шидляк вызвал меня на беседу. Его беспокоила вставная сцена с Ясеком «Ну, лети! Туда, к

границе!»

Анджей Киёвский, краковчанин в нескольких поколениях, внушил мне, что Свободный город Краков был таким маленьким клочком земли, что Ясек из Броновиц через несколько минут конной езды оказывался у границы, и не какой-то там воображаемой, а настоящей, крепко охраняемой прусской или русской. В фильме так и происходило. Заплутавший Ясек натыкается на патруль казаков, который без предупреждения стреляет в каждого, приближающегося к границе. Это очень не понравилось товарищу секретарю. Я начал объяснять, что выстрелы казаков создают саспенс, что это вопрос драматургии, а не идеологии и т. д. и т. п.

— Если это так, то почему бы в Ясека не стрелять австрийцам, ведь их патруль появляется на экране через несколько секунд? — справедливо спросил защитник казачьей чести. — Знаете, я как-то об этом не подумал, — также совершенно искренне ответил я, тем не менее стреляющие в Ясека казаки должны были исчезнуть с экрана.

Вот моя записка:

> «К сведению тов. Квятека (Отдел культуры ЦК ПОРП)
>
> На следующий день после нашей встречи у тов. Шидляка я приступил к подготовке обязательных поправок, о которых мы говорили 7.XII.1971 < … >
>
> Я сделал предложенные поправки так, как понял их из нашей дискуссии. Итак, вырезаны:
>
> а) повтор первой фразы Чепеца «Крепко ль держатся китайцы?»; в) момент оплаты в сцене видения Шели: рука австрийского офицера дает монету крестьянину, который в ответ приносит ему отрезанную голову; с) казак на границе стреляет в Ясека.
>
> Я не вырезал крупного плана Каськи, потому что замечания по поводу этого кадра носят эстетический, а не содержательный характер, такие указания могли бы слишком далеко завести. De gustibus non est disputandum, как говорили древние[51]. Моя «Свадьба» наверняка вызовет много возражений, а, принимая во внимание поправки тов. Шидляка, я должен буду следовать и другим замечаниям. Но в таком случае я буду лишен права считать себя автором представленного на экране мира.
>
> *С уважением*
> *Анджей Вайда».*
> *10. XII.1972, Варшава*

Благодаря сверхчеловеческим усилиям Кристины Захватович (бурно возражали пожарные) премьера фильма состоялась в Кракове в Театре им. Юлиуша Словацкого 8 января 1973 года. На подмостках, на которых осенью 1901 года «Свадьба» начала свою сценическую жизнь, теперь стояли мы — актеры и съемочная группа фильма. В тот вечер начиналась его экранная жизнь.

Кто-то потом подсчитал, что в течение только первых месяцев проката в польских кинотеатрах нашу «Свадьбу» посмотрело больше зрителей, чем за 70 лет ее сценической истории во всех театрах страны…

Но я не чувствовал себя счастливым. Меня мучило, что фильм не получился таким красивым, таким цельным, как мне мечталось, что в нем столько невыразительно сыгранных мест и драматургических ошибок. Я чувствовал, что, выведя из хаты танец Чехла, я исказил его смысл, ведь «заколдованный круг» кружит в стенах избы, в замкнутом пространстве, если он должен означать то, что хотел сказать Выспянский[52]. Состояние моего духа лучше всего передает фрагмент письма к Кристине Захватович, написанного задолго до выхода картины на экраны:

> «Смотрел в лаборатории уже готовую копию «Свадьбы». Кошмарно. Расстроен донельзя. Увидел, что у меня не было абсолютно никакого подхода к этой постановке. Никакого. Сидел пораженный и окаменевший от ужаса, видя до чего я довел свой в конце концов немалый талант. Опишу тебе все подробно, только не теперь, потому что свежая рана очень болит!»

II. «Земля обетованная»

Измученный, недовольный собой, весной 1973 года я решил заняться домашними работами. Кристина как раз засеяла газон; знатоки советовали в первый раз стричь его вручную. Ползая на коленках, я кое-как одолел поверхность чуть больше обеденного стола, после чего решил, что предпочитаю все же делать кино. От одной этой мысли я почувствовал себя легко и бодро. Заявил, что хочу снимать «Землю обетованную», проект был одобрен, и уже летом мы снимали. Началось фантастическое приключение с городом, который что ни день открывал перед нами новые страницы своего необычайного прошлого.

Первым обратил мое внимание на роман Владислава Реймонта Анджей Жулавский[53]. Больше того, он сказал мне о существовании научно-популярного фильма под названием

«Дворцы лодзинских фабрикантов». Камера там запечатлела позолоченные, богатые, до невозможности пышные интерьеры салонов, столовых, кабинетов и каретных сараев. Вся эта роскошь ждала моей картины. Я знал Лодзь. В студенческие времена я жил там четыре года, но никогда не любил этот город. Теперь он брал реванш за прошлое мое равнодушие. Однако самым большим богатством для будущего фильма, несомненно, был роман В. Реймонта. Писатель показал людей, которые наравне с романтическими героями творили второе главное направление нашей истории. Без них, без их фабрик и заводов, без рабочих, которые трудились там в страшных условиях, не было бы того, что есть сегодня. Мне казалось, что надо показать традиции промышленности, но и насилия, но и рабочей борьбы. Разумеется, чтобы сделать фильм, нужны события, персонажи, столкновения — нужен конфликт.

Образы фабрикантов в «Земле обетованной» написаны изумительно, они колоритны, сочны, причудливы. Преимущественно это предприниматели в первом поколении. Прежде чем обзавестись состояниями и приобрести влияние, они были ткачами, мастерами, мелкими торговцами. Если сумели подняться так высоко, то должны были стать сильными индивидуальностями и иметь несгибаемые характеры. Безжалостные, агрессивные, они, однако, были наделены специфическим воображением, в их головах роились неожиданные планы.

Из трех героев романа один поляк, другой немец, третий еврей. Удивительно, но происхождение их не разделяет. Вместе они основывают фабрику, их объединяет общее дело, чувство принадлежности к той группе человечества, которая называет себя лодзерменшами. Этот специфический польско-немецко-еврейский конгломерат тогдашней Лодзи необыкновенно интересен, он поражает разнообразием человеческих типов, богатством нравов и обычаев, колоритностью. Но я хотел представить на экране прежде всего сложные характеры. Для трех главных фигур нужно было найти дополнительные мотивации поведения и разработать их психологию. Где-то в половине фильма оказывается, что наш герой Кароль Боровецкий — помещик. Образ поместного дворянства нужен, чтобы объяснить, почему Кароль с такой страстью стремится к своей новой цели, так решительно противится возможности вернуться в деревню. Мы говорили себе, что Даниэль Ольбрыхский в этой роли — это «Кмициц спустя годы». В Боровецком есть что-то от Кмицица из «Потопа» Сенкевича, но он знает, что пришли другие времена; свобода принадлежит тем, у кого деньги. В свою очередь погоня

за деньгами влечет за собой печальные последствия, ломает характер, освобождает от моральных обязательств.

Боровецкий наверняка является фигурой двойственной. Но важно то, что он человек, который достигает своей цели. По существу, я не трактовал его негативно. Кроме того, он руководствуется своеобразным патриотизмом, хочет что-то сделать, что-то создать, не считает себя хуже тех, кому в Лодзи повезло. Он образованнее, способнее, интеллигентнее, но стартует с более слабой позиции, потому что происходит из круга людей, сугубо неделовых, у него нет ни опыта, ни навыка такого рода деятельности.

Казимеж Выка[54] рассказывал мне когда-то, что Реймонт держал пари с приятелями, кто больше сумеет запомнить в течение нескольких секунд. Бросив быстрый взгляд на улицу, он точно описывал все, что успел запомнить, а запоминал он дословно все. Поэтому, наверное, «Земля обетованная» — единственный в польской литературе роман нравов и в этом смысле абсолютное в ней исключение. Его реализм идеально соответствует стихии кино, в самой сути которой фотографическая фиксация мира. И диалоги здесь — почти фонетическая запись разговоров людей, которые слышал Реймонт. Персонажи говорят на своем языке, по-польски высказывают мысли, переведенные с немецкого, русского или с идиша, создавая языковое богатство и разнообразие, недоступное другим польским произведениям конца XIX века.

> «— Так что слышно в большом мире, пан Блюменфельд?
>
> — Вчера умер Виктор Гюго, — робко ответил музыкант и принялся изучать какую-то статью.
>
> — Много оставил? — после паузы спросил банкир, разглядывая свои ногти.
>
> — Шесть миллионов франков.
>
> — Неплохие деньжата. И в чем?
>
> — В трехпроцентной французской ренте в Суэце.
>
> — Красивая бумага. А в чем работал?
>
> — В литературе, потому…
>
> — Что? В литературе?.. — спросил удивленно, подняв на него глаза и поглаживая фаворитов».

Из подобных диалогов на экране вырастали живые, полные юмора и иронии сцены. Но страсти кипели прежде всего вокруг фигуры Кароля Боровецкого.

Ежи Анджеевский в своем дневнике записал:

«По сравнению с героическими глупцами Сенкевича во главе со Скжетуским и Кмицицем, а также по сравнению с Вокульским и Юдымом Реймонта Боровецкий, единственный в польской литературе аналог дерзких и циничных карьеристов Бальзака, был изначально обречен. Вокульский безответно влюбился в гордую аристократку и сколачивал состояние, чтобы ее завоевать, Боровецкий же, хотя и происходил из шляхетской семьи, ради денег женился на нелюбимой немке, единственной дочери фабриканта-миллионера. Что и говорить, 1:0 в пользу Вокульского.

Поляки не всегда поступают благородно, но не выносят, когда им об этом говорят прямо и громко. Они любят деньги, но предпочитают литературу без денег, а если и прощают присутствие денег в произведении искусства, то только чужих: французских, английских или американских.

Возможно, фильм Вайды окажется шедевром, но даже если так оно и случится, я не верю в триумфальное возвращение романа Реймонта. Он не для нас».

* * *

Когда некоторое время спустя фильм получил номинацию на «Оскара», среди голливудского населения разгорелись жаркие споры вокруг одного-единственного вопроса: сколько могло стоить все то, что представлено на экране? В самом деле, могло казаться, что камеры (а на этой картине работало три параллельных камеры) имели ничем не ограниченное пространство обозрения. Для исторического фильма, как правило, строится декорация либо приспосабливаются существующие объекты с достройкой некоторых фрагментов, чтобы «заслонить» современность. Между тем в Лодзи все еще имеются старые кварталы XIX века с огромными, существующими в совершенно неизмененном виде фабриками, на территории которых находятся железнодорожные пути, вокзалы, сортировочные станции, дворцы и пакгаузы — гигантские комплексы, отгороженные глухими стенами от остального города. Это богатство не стоило ничего, к нему можно было подойти и взять. Оно попросту ждало наш фильм. Сценограф Тадеуш Косаревич с помощью Мацея Прутковского с необычайной изобретательностью воссоздали всего лишь несколько утраченных фрагментов.

Параллельно со сценами, которые под моим руководством снимала первая камера, другая группа (во главе с Анджеем Котковским) работала над чрезвычайно трудоемким эпизодом приезда из деревни в Лодзь невесты и отца Кароля Боровецкого. Эта часть снималась неделями, но для фильма она очень важна: здесь зрителю открывается панорама жизни города от почти деревенских домиков предместья до дворцов промышленников и банкиров на главных улицах, где за железными решетками заборов, как в золотых клетках, играют в мяч разодетые дети фабрикантов. Камера Витольда Собоцинского создала стиль фильма, подхваченный и прекрасно развитый Эдвардом Клосинским и дополненный Вацлавом Дыбовским.

Как всегда, главные трудности касались драматургии. Меня тревожил финал. В романе это сентиментальная встреча Боровецкого с бывшей невестой. Она работает в детском приюте, он уже стал миллионером. И вдруг, наверное, для того чтобы подсластить читателю пилюлю, автор завершает роман внутренним монологом Кароля: «Я потерял свое счастье… Надо создавать его для других, — медленно прошептал и твердым мужским взглядом, как тисками твердого решения, охватил заснувший город и все необъятное пространство, угадываемое в ночной тьме». Сегодня я скорее всего воспользовался бы этой развязкой, но тогда меня возбуждало все, что имело более широкий политический фон.

Среди нескольких сценарных версий финала есть смерть Кароля от случайной пули, настигающей его во время бала. Этот прекрасный фрагмент, снятый Витольдом Собоцинским, я до сих храню в архиве и очень жалею, что он не вошел в фильм. Я думаю, что, зализав раны, нанесенные ему польскими рабочими, Кароль стал бы другим человеком и после этого финал, перенесенный из романа без изменений, не резал бы глаз и ухо своей сентиментальностью.

Были и другие варианты, полные иронии и сарказма, от многих из них я вынужден был отказаться по политическим соображениям. Например, я хотел снять такую сцену: Кароль с женой и детьми прямо из дворца по красному ковру проходит в вагон-салон, и собственный поезд везет его в Москву, столицу лодзинских гешефтов. По дороге Боровецкий долго ищет могилу деда, повстанца 1863 года, находит ее и, распростершись на ней с раскинутыми руками, просит у деда прощение за все измены, на которые он был вынужден идти, торгуя с русскими. А в Москве его встречают на вокзале местные миллионеры. Хорошо известные в то время поцелуи взасос завершают фильм. Эту придумку я вспоминаю с некоторым сантиментом, хотя и не было

ни малейших шансов протащить ее, потому что здесь мы вступали на строго охраняемую запретную зону польско-советских отношений.

Ежи Анджеевский записал:

> «Вчера вечером был в кинотеатре «Релакс» на премьере «Земли обетованной» Анджея Вайды. Очень большое впечатление, местами радостное удивление и восторг, и, если бы не окончание, я посчитал бы картину огромным достижением. Но конец! Поразительный роман Реймонта имеет, к сожалению, очень неудачное завершение, противоречащее брутальной резкости всей книги. Вайдой, предложившим свой финал, двигала чуткая интуиция. Но о трудностях, которые он испытывал во время работы, свидетельствует тот факт, что в конечном итоге он решился на третью версию. Правда, две отброшенные я знаю только по рассказам, но у меня создалось впечатление, что третья и есть наилучшая. И тем не менее это все еще не то, еще не на том уровне, которого требует художественный формат фильма.
>
> Все это выглядит слишком сложно, чтобы после одного просмотра картины я осмелился бы заявить, как оно должно быть. Итак, только в качестве замечания: мне кажется, что Вайда недостаточно выявил (даже в сравнении с романом) одиночество Боровецкого, когда тот благодаря женитьбе поднимается со дна и становится финансовым воротилой. Оба: и Вайда, и Ольбрыхский только подводят Боровецкого к драматической развязке, не исчерпывая, однако, до конца созданную ими ситуацию. Я отдаю себе отчет в том, что, снимая фильм, Вайда не солидаризировался с Боровецким, но — в конце концов — разве нужно чувство солидарности, чтобы задуматься над вывихнутой жизнью? Мне не хватает этих размышлений».

Я тогда впервые делал фильм о деньгах, о людях, которые за ними гонятся, хотят добыть их любой ценой. Мне всегда хотелось сделать такой «американский» фильм. Ничего удивительного нет в том, что номинация на «Оскара» пробуждала надежду на интерес к фильму в Соединенных Штатах. Однако скоро меня постигло разочарование. Пресс-конференция в Голливуде свелась к спору вокруг проблемы польского антисемитизма, а закончилась вообще полным абсурдом. Некий журналист из Израиля, который больше всех нападал на мой фильм, на вопрос,

где он его посмотрел, ответил: «Я вообще не должен его смотреть, с меня довольно того, что этот фильм пришел из Польши». Тогда я понял, что трагического воспоминания об истреблении евреев на польских землях не может затмить ни один фильм и уж наверняка это не под силу польскому фильму. Для меня стало очевидно, что ничто никогда не изменит этого положения. Американские евреи не хотят видеть в своей родословной беспощадных в бизнесе обитателей нашей «Земли обетованной», они предпочитают вести свое происхождение от приятного «Скрипача на крыше».

В Польше этот фильм вызвал бурную полемику. Критиковали за измененный финал, утверждали, что только для Боровецкого я не нахожу смягчающих обстоятельств, в то время как других героев оправдываю их человеческими слабостями. В книге указаний для цензуры имеется такая заметка:

> «19.3.1975. В материалах, касающихся фильма «Земля обетованная» А. Вайды, не следует допускать до публикации критических оценок, подобных тем, которые напечатал «Жолнеж Вольности» («Солдат свободы») от 18 февраля с.г. в фельетоне, озаглавленном «Обетованочка, цацаночка… кому радость, кому нет…» Рекомендация предназначена только к сведению цензоров».
>
> (Аннулировано 10.6.1975)

Имеются и дальнейшие инструкции. Из них следует, что Главное управление контроля за прессой, изданиями и зрелищами не ограничивало свои полномочия изъятием из фильмов политически неправильных фрагментов. В его материалах мы находим пространный комментарий к напечатанному выше указанию:

> «В дискуссии о фильме как печатной, так и ненапечатанной, появился элемент своеобразной «борьбы за Вайду». В ней принимают участие те, кто, помня о предыдущем творчестве Вайды, неодобрительно относятся к фильму и классовой декларации Вайды, усматривая в его по видимости правильной классовой позиции второе дно: антипольскость. Обеспокоены также сионистствующие элементы, так как они усмотрели в этом фильме нападки на исповедуемые ими ценности. Международная популярность Вайды увеличивает весомость его произведений. Таким образом, представляется, что следует использовать «Землю обетованную» для целей пропаганды в двух

направлениях. Во-первых, в нашей кинематографии нечасто появляются фильмы, которые соединяли бы опыт исторического материализма с высоким художественным уровнем. А ведь Вайда нарисовал картину чудовищной эксплуатации рабочего класса, солидарность капитала, идеалы и посвящение делу борьбы представителей развивающегося рабочего движения (заметим, что в рабочих рядах Вайда не акцентирует национальные проблемы, разделяющие рабочих — пионеров классовой борьбы). Кроме того, для отечественного зрителя, для которого имя Вайды является веской рекомендацией, картина является хорошим уроком на тему о наших идеалах. Во-вторых, надо осторожно подчеркивать, что Вайда высказался с классовых позиций. Такой угол зрения на проблему, усиливая звучание произведения, может отдалить Вайду от группировок, пренебрежительно относящихся к ангажированному искусству, и приблизить его к нашим художественно-пропагандистским тылам. Представляется целесообразным постепенно приглушать споры вокруг фильма, не позволяя поднимать в дискуссии вторичных по существу национальных вопросов, а подчеркивать классовый первоэлемент и — возможно — художественный. Следует решительно избегать преувеличенных похвал в адрес Вайды. Хвалить надо произведение, а не автора».

* * *

Спустя годы те дискуссии обрели неожиданный эпилог. В январе 1992-го товарищ Касак, член Центрального комитета ПОРП, обратился ко мне через «Трибуну люду» с предложением ввиду нарастающей социальной несправедливости в городе Лодзи сделать продолжение «Земли обетованной». Я ответил письмом:

«Мне кажется, Вы попали пальцем в небо. Вы требуете фильма о Лодзи сегодня, наблюдая в этом городе крайнюю нищету пролетариата. Оценка правильная, но ведь это Вы, имея голос в Центральном комитете, являетесь одним из тех, кто руководил нашей страной, и, вместо того чтобы вносить поправки в романы Анджеевского и Брандыса, а также в мои фильмы, обязаны были внушать товарищам, что

избранная партией политика эксплуатации в прядильной промышленности Лодзи довела дело до катастрофы. Вы со своей партией имели достаточно времени на то, чтобы исправить положение. Это Вы были в течение сорока лет эксплуататорами этих бедных женщин, принуждая их работать в унижающих человеческое достоинство условиях на машинах, сделанных в XIX веке.

Когда некоторое время назад я показал «Землю обетованную» в Голливуде, особый энтузиазм тамошних людей кино вызвали фабрики. Американские кинематографисты были уверены, что их построили специально для фильма. Какие же претензии к польскому правительству Вы имеете теперь? Что оно не может продать то, чего никто в Европе уже не покупает? Разумеется, трудности жизни и труда в Лодзи — это факт, недовольство — также, но дорога к социализму привела в тупик не только нас. Если бы Советская Армия не заняла Польшу, мы бы теперь жили, может быть, не так богато, как живут в Германии или Франции, но и не так нищенски, как теперь. <…>

Поэтому я не стану снимать фильм о несчастьях Лодзи. Я знаю, что в партии было много искренне заблуждавшихся людей, но теперь, после распада СССР, негоже продолжать изображать наивность. В конце концов это ведь Вы после выборов в Союзе польских кинематографистов, когда отдел культуры ЦК не желал мириться с фактом, что я стал председателем СПК, сказали: «Что же вы удивляетесь, товарищи? Если вы вообще прибегаете к выборам…»

Сегодня Польша решилась идти на выборы… и что бы ее ни ожидало, она идет правильной дорогой, а задача польского художника состоит в том, чтобы ей в этом помогать, а не мешать».

III. «Человек из мрамора»

Сделанная в 1961 году в Югославии «Уездная леди Макбет» остудила мой пыл снимать кино за границей. Без всякого сомнения, рассказ Лескова можно было ярче воссоздать на экране, но причина лежала где-то в другом месте. Я не знал и по сей день не могу ответить на вопрос, для какой публики я делал этот фильм и на какое восприятие рассчитывал. Наверное, поэтому, вернувшись в Варшаву в 1962 году, я начал думать о

картине на современную тему, обращенной к польскому зрителю.

Разговоры с Ежи Ставинским, литературным руководителем, и Ежи Боссаком, художественным руководителем объединения «Камера», вывели меня на нужный сюжет. Началось с небольшой истории, вычитанной Боссаком в какой-то газете: в бюро по найму рабочей силы пришел каменщик, но для него не нашлось работы, потому что Новой Гуте требовались уже только сталевары. Одна из сотрудниц узнала его в лицо: это был известный передовик-строитель, звезда одного из минувших политических сезонов.

Ежи Боссак хорошо знал, кто из этой истории сможет сделать сценарий. Александр Сцибор-Рыльский написал соцреалистический роман «Уголь», который я даже не пытался читать; я не знал, что он писал также для так называемой «Библиотечки передовиков труда» очерки о нескольких известных каменщиках… И Боссак, и Сцибор в свое время были журналистами и знали жизнь как с официальной идеологической стороны, так и по-настоящему, по правде, из разговоров с рабочими, которые смотрели на «социалистическое соревнование» с большой осторожностью. Нужен был только повествовательный толчок, завязка будущего фильма. Сцибор как раз отправлялся в Закопане, я написал ему письмо, содержавшее попытки дополнить вычитанную Боссаком историю какими-то новыми элементами.

Передовик труда, каменщик, мужчина был героем пятидесятых годов. Я же искал темы для современного фильма, поэтому мне требовался медиум, через который можно было бы сегодня рассказать о событиях тех лет. Естественно, это должен быть кто-то молодой, для кого сталинизм был бы седым прошлым. В лодзинской Киношколе среди многих отмеченных талантом студентов училась тогда Агнешка Осецкая[55]. Так родилась идея, чтобы загадку каменщика расследовала студентка ГВКШ Агнешка.

Прошло всего несколько недель, и сценарий был готов. Я читал его, как в лихорадке, ясно ощущая, что держу в руках золотое яблочко. Но, к сожалению, на этом в те годы моя инициатива кончалась: дальше все зависело от Сценарной комиссии, а на самом деле от отдела пропаганды ЦК, поскольку тема ударничества касалась самой уязвимой стороны экономики социализма — падающей год от года производительности труда. Текст сценария удалось протащить в печать: 4 августа 1963 года его опубликовала варшавская «Культура», и Сцибор считал, что один этап цензуры мы проскочили. К сожалению, мы не подумали о том, что таким образом с нашим замыслом ознакомится

большое количество товарищей, жаждущих выказать свою партийную бдительность. Сценарий похоронили на долгие годы, о его кинематографических достоинствах никто даже не упоминал.

В чем нас обвиняли? Сценарий критиковал ударничество — краеугольный камень коммунизма. На разных уровнях партийного контроля меня вопрошали: «Что вы хотите дать людям, если отнимаете у них этос труда?»

Но «Человек из мрамора» стал также своего рода алиби кинематографистов перед лицом политических властей. Как только в качестве привычного заклинания раздавались обвинения в недостаточной ангажированности творцов социалистической действительностью, всплывала судьба сценария Сцибора, который превратился в символ несбывшихся надежд снимать настоящее политическое кино.

Где принимались решения, кто их принимал и в каких условиях, я не знаю и сегодня. Все было окутано мраком и таинственностью — в точности по Достоевскому. Один из моих приятелей, часто ездивших в шестидесятые годы в Москву, описал мне сцену, в которую, по правде говоря, трудно поверить. Он проходил неподалеку от Министерства торговли, и как раз в этот момент к зданию подкатила черная «Волга» с затемненными стеклами. В ту же секунду отворились парадные двери, и по ступеньками сбежали с полтора десятка солдат, несших два полотна черной ткани. Встав друг против друга, они развернули полотнища, образовав тем самым коридор от машины до входных дверей, и этим коридором недоступный очам простых смертных в министерство прошествовал некто, по-видимому, бесконечно важный.

* * *

Прошло, как в сказках, четырнадцать лет. Ушел ненавистный Гомулка и вместе с ним культ пятидесятых годов. К власти пришли политики помоложе, бывшие члены Союза польской молодежи, с которыми можно было начать переговоры с нуля. Всю ответственность за фильм «Человек из мрамора» взял на себя тогдашний министр культуры Юзеф Тейхма, и только ему я обязан тем, что фильм не только был сделан, но и, это не менее важно, вышел на экраны.

В своем дневнике Тейхма записал:

«3 февраля. Передал Вайде позитивное решение о

запуске фильма «Человек из мрамора». Ознакомил его с замечаниями, записанными раньше на листочке:

1. С удовлетворением принимаю инициативу создать фильм на тему новейшей истории. 2. В Вашем случае сценарий не способен мне сказать много, более того он может не значить ничего, потому что все зависит от наполнения его «режиссерским содержанием», от атмосферы, интонации. Поэтому я не буду говорить о сценарии. 3. Решение это очень важное и чревато риском как для Вас, так и для меня (еще большим). То, что Вас может увлечь, а именно история краха, нас может насторожить. 4. Для нас ключевыми являются две проблемы. Во-первых, в нашей истории был период больших надежд, инициатив, энтузиазма, период ошибок и поражений. Идея ударничества (дословно и метафорически) была попыткой подняться со дна Европы, создать символ польского подъема, а не только манипуляцией. Во-вторых, мы смотрим на ошибки как на драму, а не как на тупость. Мне лично биографически близка Новая Гута, это был символ действия. Самым существенным я считаю завершение фильма. Герой не холит своих обид и поражений, он находит место в жизни, становится зрелым человеком».

Какими бы ни были идеологические ожидания министра, сценарий так и так следовало обновить и осовременить. В 1962 году основное действие отделяли от периода сталинизма 12 лет, в 1974 между ними пролегли почти четверть века. В первой версии Матеуш Биркут готовился поступить в техникум; за 14 лет, прошедших со времени написания сценария, он мог успеть окончить все мыслимые университеты. Деваться было некуда, нужно был вносить изменения, потому что наша жизнь в реальном социализме развивалась и развивалась, поставляя нам все новые весьма замысловатые развязки.

* * *

Больше всего мне повезло с артистами. Этот фильм в первую очередь обязан Радзивиловичу и Янде. Они отдали ему всю искренность и отвагу молодости. И свою первую любовь к кино тоже. Для них сталинизм был сказкой о железном волке, поэтому, постепенно открывая для себя прошлое, они сумели так хорошо, так неравнодушно показать публике, что узнали сами о тех

временах. Они покорили меня с первого взгляда.

Во время пробных съемок Ежи Радзивилович придумал биографию молодого крестьянина, пришедшего на стройку Новой Гуты из подкраковской деревни. Он сыграл свою сцену так искренне и правдиво, что материал пробных съемок вошел в готовый фильм. Такого не приключалось со мной за всю мою режиссерскую работу.

Кристина Янда без остатка отдалась образу Агнешки. Я с восхищением смотрел, как день ото дня она училась чему-то новому от всех нас, как входила в роль режиссера, который (как я сам) стремится любыми средствами достичь своей цели. На площадке я не сводил с нее глаз, что внушило ей уверенность, что она может пойти на многое. Некоторые в съемочной группе говорили, что Янда играет карикатурно. Я ни на минуту не соглашался с этим, я хотел иметь на экране современность не только в способе съемки и организации повествования, но прежде всего в реакциях и поведении героини. Ведь я знал, что молодые зрители будут ее глазами смотреть на извлеченную из-под спуда лет судьбу передовика производства.

Она сама это понимала:

> «Никто не знал, какой должна быть эта девушка. Вайда привел меня в павильон к Агнешке Холланд, снимавшей тогда «Воскресных детей», и велел присматриваться к ней. Я очень внимательно разглядывала ее, но по-прежнему не знала, кого должна играть. Тогда мне припомнились шальные девицы из Лицея пластических искусств, и я подумала, что можно попробовать изобразить что-то похожее на них, только резче, с большим напряжением эмоций.
>
> <…> Я выработала определенное представление об образе, слушая, что Вайда говорит о своем отношении к истории, политике, власти. Он мне очень помог двумя конкретными замечаниями. Первое по сути дела было шуткой. Он сказал так: американцы делают кино фактически только с мужчинами, так вот, спросил он, не могла бы я сыграть мужчину? Потом добавил, что я должна вести себя так, чтобы зрители либо полюбили меня, либо возненавидели. Одно или другое, все равно что, лишь бы не оставались равнодушными. <…>
>
> Это я предложила жест, которым теперь открывается фильм. Группа пришла в замешательство, Вайда принял. В тот момент, когда я согнула руку в локте и поцеловала свой кулак, я уже знала, кто я; кого должна играть: я

должна бороться в одиночку против всех».

Подозреваю, что за нашим фильмом внимательно следили спецслужбы, но быстрота, с какой мы перебирались с одного места съемок на другое, в особенности в случае сцен, которые могли бы вызвать нежелательные политические ассоциации, спасала нас от вмешательства, а точно выбранный сюжет и прекрасный сценарий стимулировали вкус к работе и сообщали веру в собственные силы. Очень выразительные и предметные съемки Эдварда Клосинского, музыка Анджея Кожинского сопровождали наших актеров, а они в свою очередь придали фильму живой, современный ритм. В процессе постановки драматургия сценария обрела пульс жизни, а образы — размах.

Трудно было ответить только на один вопрос: где, когда и в особенности как завершить действие. Классические каноны драматургии требуют, чтобы герой окончил жизнь, оставив после себя свое дело, которое уже ничто не способно изменить. Согласно этому принципу я начал искать ситуации прошлого, в которых Матеуш Биркут мог бы погибнуть, защищая рабочее дело. Тут выбор был очень простой, а образ существовал единственный — 1970 год, декабрь, Гдыня. Во главе колонны протестующих рабочих шестеро несут двери, на них убитый мужчина[56].

Этот образ, знакомый сегодня по известной фотографии, тогда существовал только в повторявшихся шепотом рассказах. Такое завершение фильма говорило мне больше и сильнее всего остального, хотя я знал, что нет никаких шансов увидеть его на экране. Власти, ответственные за так называемые события на Побережье, затерли все следы, тайно, без свидетелей похоронив многих умерших от ран рабочих, чтобы уменьшить масштаб своего преступления. В этой ситуации следовало рассчитывать только на социальную память польской публики, поэтому я воспользовался образом, который мог служить прозрачной аллюзией декабрьской трагедии. В фильме Агнешка едет в Гданьск, куда, выйдя из тюрьмы, переехал Матеуш Биркут, и, не найдя его среди живых, ищет на кладбище. Могилы нет, в чугунное литье ворот она вставляет букет цветов как символ своего не завершенного фильма.

— Эту сцену надо вырезать, потому что не было ни жертв, ни, следовательно, их могил, — прозвучало решительное требование единственного защитника и союзника нашего фильма министра Тейхмы. Что было делать? Я вырезал сцену, свернул ее вместе с негативом и спрятал дома. С нее через несколько лет начнется «Человек из железа».

* * *

Неумолимо приближался момент столкновения с политическими властями. Фильм уже стал фактом, а примут ли его наверху, оставалось большим вопросом. Юзеф Тейхма отдавал себе в этом отчет:

> «*2 ноября 1976-го.* Передал Вайде свои замечания по фильму «Человек из мрамора». Я очень боялся этого разговора. Фильм мне кажется выдающимся. Он возбудит большие страсти и резкие возражения. <…>
>
> Разговор состоялся — я предпочитаю проиграть с Вайдой, чем выиграть с Филипским[57].
>
> *11 декабря 1976-го.* План разговора с Вайдой. Фильм выйдет на экраны. Нужны новые переделки. Главное — убрать из финала кладбище в Гданьске, напоминание о декабрьских событиях 1970-го. <…>
>
> Вайда и Сцибор спокойно приняли мои замечания, но заявили, что обязаны сохранить лицо перед кинематографической молодежью, которая знает и сценарий, и фильм. Если процесс сокращений затянется и результат окажется в противоречии с его совестью, на это режиссер свое согласие не даст.
>
> Ярошевич позвонил в цензуру и устроил скандал за выпуск на экран «Человека из мрамора». Я сказал председателю цензурного комитета: «Независимо от того, какие распоряжения дал вам премьер, без моего ведома и согласия не предпринимать ничего нового в отношении фильма Вайды». В театры не ходят, книжек не читают, концерты не слушают, выставки не посещают, а так любят совать нос в культуру!
>
> *7 февраля 1977-го.* Должен признать недюжинную смелость председателя цензуры, который не поддался давлению и не запретил «Человека из мрамора».
>
> Сегодня он направил премьеру письмо, в котором заявляет, «что несогласие на выпуск фильма на экраны в нынешней политической обстановке чревато результатом, своим масштабом перерастающим рамки несогласия между цензурой и отдельным деятелем искусства».
>
> *11 марта 1977-го.* После премьеры «Человека из

мрамора» в кинотеатр «Варе» начали выстраиваться огромные очереди, возникали спонтанные комитеты, соблюдающие порядок в очередях. Слухи о якобы планирующемся снятии фильма с экрана раздували истерию. В мое отсутствие дело попало к Тереку, который дал согласие на показ картины в четырех кинотеатрах. Через несколько дней ситуация успокоилась, хотя возбуждение по-прежнему большое».

Несмотря на протесты, звучавшие с разных ступеней «лестницы решений», Юзеф Тейхма выпустил «Человека из мрамора» на экран. Зрители довершили остальное. Только об одном я не мог мечтать: чтобы мой фильм представлял польское кино на каком-либо фестивале. Но и здесь на выручку пришел случай. Парижский дистрибьютор моих фильмов Тони Мольер купил «Человека из мрамора» и получил копию для субтитрирования. Таким образом, директор Каннского фестиваля Жиль Жакоб смог увидеть в Париже «неразрешенный» фильм и ввести его во внеконкурсную программу в качестве фильма-сюрприза.

* * *

Важнее всего, однако, для меня были письма от зрителей; они содержали задания на будущее:

«*Ясень, 31 марта 1977 г.*
Дорогой пан Анджей!

Прошу простить мне такое обращение, оно вырвалось как-то само собой. Несколько дней назад я смотрел Ваш фильм «Человек из мрамора» в Зеленой Гуре в кинотеатре «Венус». Я благодарен Вам за этот фильм. Вы преодолели барьер, который до сих пор считался непреодолимым. Уже в который раз Вы доказали, что Ваши силы не исчерпаны, а деньги, потраченные на сделанные Вами фильмы, не выброшены на ветер. Вообразите себе, что на сеансе во время сцены в суде и после «неожиданного» признания Биркута зал встает и аплодирует, и я вместе со всеми. Совсем немного, и это так и было, и люди начали бы петь. <… > Несколько лет назад я организовал и вел студенческий театр-кабаре ТСВ — Товарищество социального воспитания. Теперь я самая нежелательная особа — в отношении работы — на всей Любуской земле.

Представьте себе, если я получал место, к примеру, в Междуречье Подляском около Седльсе, то через месяц обязательно вынужден был увольняться и ехать дальше искать работу, потому что из Воеводского Комитета ПОРП поступала информация — «делал антисоветское кабаре». <…> Извините, что докучаю личными проблемами, но благодаря Вашему фильму я понял, что следует и нужно бороться, и это прекрасно. Еще раз спасибо.

С наивысшим уважением и симпатией
Бенедикт Нафальский».

«*Люблин, 24 апреля 1977 г.*

<…>Такого фильма, голой правды, по которой мы так стосковались, еще не было! Может, только режиссерша немного пережата, потому что так свободно, наверное, никто себя не ведет. Чересчур современно! Но ее игра — замечательная, потрясающая! Что меня так взволновало? Разумеется, правда. То, о чем говорят шепотом, и эти песни нашей молодости. Паскудной — но все же молодости. Столько было запала! И… ситуация, похожая на нынешнюю! И сегодня безопаснее всего черное называть белым, а белое черным. Валят с больной головы на здоровую (прошу прощения). <…> Я тихо плакала во время просмотра, плакала в троллейбусе, а дома дала себе волю и зарыдала в голос. Что же, выходит, я только и состою из одной чувствительности? На следующий день я чувствовала себя больной. Правда, правда. И… через неделю опять пошла, чтобы еще раз это пережить. <…> Что за точный подбор актеров! Почему мы их не видим? Какое лицо у Биркута! Это не актер, а человек из жизни, просто не верится, что это кино. Это сама жизнь, схваченная на лету. Что за лицо, и так прекрасно играет!

Шлю свои поздравления
бухгалтер, 44 года».

«*Вроцлав, 29 мая 77*

Многоуважаемый пан Анджей!

<…> Я знаю, что Вы большой друг молодежи и снимаете свое кино с мыслью о нас. Наилучшим примером этого является «Человек из мрамора». Официальной оценкой этого фильма занялись несколько критиков, которые обнаружили то ли полное отсутствие

компетентности, то ли — что более правдоподобно — действовали по заказу определенной организации, которая так замечательно у нас в последние годы развивается. Мои родители тоже смотрели этот фильм и подтвердили, что так все и было. А своим родителям я доверяю больше, чем критикам. <…>

Идя по следам Матеуша Биркута (а, может, Агнешки), я обнаружил интересную вещь. Кажется, роман Александра Сцибора-Рыльского «Человек из мрамора», по которому Вы сняли фильм, напечатан в «Культуре» в 1963 году. В результате поисков во вроцлавском «Оссолинеуме» я узнал, что номеров «Культуры» за это время я не получу «по техническим причинам». Но я упорный и обязательно найду эти номера.

Прошу принять уверения в наивысшем уважении
Александр Плантос».

Я всегда верил в свою публику и потому постоянно жил под страхом, что мои фильмы не попадут к тем, кто лучше других знает правду о нашей стране.

IV. «Барышни из Вилько»

Я никогда не был маньяком политического кино. Я люблю кино, его стихия составляет смысл моей жизни. Поэтому я с удовольствием обращался также к темам, далеким от каких бы то ни было политических аллюзий, а рассказ Ярослава Ивашкевича давно преследовал меня.

Об экранизации «Барышень из Вилько» разговоры начались сразу после успеха «Березняка». Теперь это была еще и политическая необходимость. После «Человека из мрамора» я должен был хотя бы на время сбить со следа противника, притупить его бдительность, для чего следовало на время сойти со сцены политических страстей. Кинематографические власти вздохнули с облегчением, для меня же начался настоящий ад. Прежние фильмы я делал с энергией, которая отразилась в их языке и образности. А тонкая материя прозы Ивашкевича требовала чего-то совершенно другого. Мой внутренний ритм сопротивлялся медлительности «Барышень из Вилько», в особенности в первые недели съемок.

Красивый и очень гармоничный сценарий по этому рассказу написал Збигнев Каминский, один из режиссеров нашего

Кинообъединения «Х». Подбор актеров тоже оказался счастливым. Художник Аллан Старский завез меня довольно далеко от Варшавы, чтобы показать не слишком красивую, к тому же пребывающую в состоянии полнейшей запущенности усадебку. При этом он уверял, что там настоящий рай и там воплотятся все мои надежды.

После войны в Польше было разграблено и уничтожено сорок тысяч поместий. А когда последние сохранившиеся дома тоже начали рушиться, интерьер польского барского дома стал любимым местом съемок телевидения и кино. Выглядело это приблизительно так: на непременно белых стенах развешивались откопанные на студийных складах реквизиты, главным образом, сабли и пистолеты; покрытый химическим лаком пол сверкал, как поверхность зеркала. Такого примитивного образа Аллан и опасался, а потому искал для нашего фильма подлинные, аутентичные объекты. Будучи значительно моложе меня, он не мог ни видеть жизнь польской усадьбы, ни наблюдать ее обычаи и все же настоял снимать «Барышень» именно в Радахувке только потому, что в этом доме еще жили люди и теплилась какая-то жизнь, похожая на предвоенную, которую, как он полагал, мы могли бы реанимировать.

Вот так все и произошло, хотя экранизация потребовала огромного объема подготовительных работ. Нужно было достроить передний двор и врыть там скамейки, привести в порядок газон перед домом и оторвать доски, которыми был забит вход на веранду, смонтировать и прикрутить медные дверные ручки, свинченные и спрятанные от воров на чердаке еще во время Первой мировой войны, — и только после всего этого можно было садиться за стол на общий семейный ужин…

Лето было в зените, погода благоприятствовала, а я все не мог успокоить свои взвинченные политикой нервы. Все, что я видел перед камерой, казалось мне невыносимо подробным и медлительным. Первые две недели были настоящим кошмаром. Даниэль Ольбрыхский так это потом вспоминал:

> «Ой, поначалу шло тяжко. Мы сидели и не очень знали, что сказать и с какой ноги начать сцену. Диалогов почти не было, все такое неопределенное… Анджей выглядел так, будто сам сомневался в том, что делает. Если бы продюсером бы кто-то другой, а не Бася Пец-Слесицкая, то этот кто-то имел бы все основания для беспокойства. Потому что группа проводила утренние часы за пустыми дискуссиями, которые кончались в полдень, а иногда затягивались до часу — двух… И до

этого времени ни единого плана!»

Збышек Каминский с самого начала знал, как должен выглядеть этот фильм, я же, предполагая, что он должен быть гораздо энергичнее, содержать больше действия и отличаться большей выразительностью, толкал картину в сторону, которая расходилась с темой. Збышек, хотя и был только начинающим режиссером, знал то, чего я в этой картине не замечал. Вместо того чтобы в отчаянии выискивать события и конфликт, мой младший коллега справедливо требовал, чтобы я точно и конкретно ставил то, что написал Ивашкевич.

Моя жена Кристина, встревоженная состоянием моей нервной системы, втолковала мне, что я все еще живу в ритме «Человека из мрамора». Политическое кино по самой своей природе есть кино действия, в то время как мы делаем нечто совсем другое и намереваемся показать на экране потаенную внутреннюю жизнь барышень из барской усадьбы. Но вот с какого-то момента наша работа потекла в согласии с ритмом неторопливого существования обитательниц Вилько. А я, наконец, мог присмотреться к их лицам, к солнечным лучам, падающим сквозь листья на пол веранды, мягким очертаниям пейзажа, а также ассистировать при домашних хлопотах, например, при работах в кладовках, так замечательно сыгранных на экране Кристиной Захватович.

* * *

Когда я раздумываю над тем, о чем написаны «Барышни из Вилько», я говорю себе: они написаны о том, о сем и еще о чем-то другом. И это точный ответ на вопрос. Какая-то тоненькая нить соединяет нас с жизнью, изображенной Ивашкевичем, словно мы открываем в себе что-то давнее, что-то из детства, что-то в себе лучшее, свои драгоценные воспоминания о прекрасном. В «Барышнях из Вилько» сотворен мир ценностей. Эти женщины точно знают, чего им нельзя преступить. Звучит как вещь само собой разумеющаяся, но выразить это на экране не так-то легко.

Наблюдая за съемками, наш хозяин, владелец Радахувки, справедливо заметил, что режиссура кажется ему больше всего похожей на построение малышей в две шеренги…

Уже наступила зима, когда мне удалось уговорить Ярослава (Ивашкевича) сесть с нами в поезд и позволить его поснимать. За окнами вагона набегают снежные поля, лето сменяется зимой, великий писатель прощается с пейзажем своей молодости, а мы

завершаем фильм.

Однако не все в семье Ивашкевичей были в восторге от идеи экранизировать этот рассказ. Анна Ивашкевич писала Ванде Вертенштейн[58]:

> «*Дорогая Ванда,*
>
> <…> Ты с энтузиазмом относишься к экранизации «Барышень из Вилько», а для меня это настоящий удар… Ты представляешь себе ту тончайшую, как бы засвеченную материю, из которой сделан этот рассказ, в руках даже самого лучшего кинорежиссера? Меня пробирает дрожь от одной мысли, что может произойти. Поначалу, когда Вайда приехал с этим предложением, я надеялась, что Ярослав не согласится, но… он соглашается всегда и на все, когда с его произведениями кто-то что-то хочет делать. Вайду, конечно, окрылил успех «Березняка» в Париже, и справедливость требует признать, что тот фильм прекрасен «сам по себе». Но когда я вспоминаю невероятную деликатность литературного «Березняка» с эротической стороны, а на экране вижу брутальность и грубость сцен Болеслава с Малиной (о которых в рассказе нет ни слова), меня обуревает настоящая злость… Теперь приходится вообразить, что той же техникой воспользуются в «Барышнях из Вилько»! Ты хорошо помнишь зал импрессионистов в Оранжери? Помнишь «Les coquelicots» Моне — по освещенному солнцем лугу идет, точнее, спускается, пологим склоном женщина в белом платье и с зонтиком, и это ее платье, и весь луг с цветами освещены так, что кажутся почти нереальными (несмотря на «реализм»). Именно это и есть «Барышни из Вилько». <…> Как подумаю, что в фильме наверняка окажется «смачная» эротическая сцена между Виктором и Юльчей, когда в рассказе автор всего одним словом (Виктор поглядывал за завтраком на «своих» женщин) только намекнул на это, мне хочется плакать…»

Может быть, поэтому Ярослав Ивашкевич написал мне позже:

> «Дорогой Анджей!
>
> В субботу я вернулся из Софии, где пересекся с Даниэлем. Главным моментом моего трехдневного пребывания в Болгарии был просмотр в Польском культурном центре «Барышень из Вилько». Это было уже в четвертый раз, и каждый раз я смотрю фильм со все

возрастающим восторгом и с волнением, которое никак не удается унять. Каждый раз я испытываю восхищение твоим искусством композиции, твоим умением творить такие прекрасные обобщения из мелких, однако хватающих за сердце подробностей. Несмотря на то, что в доме я застал по-прежнему тяжелую обстановку, несмотря на то, что во время путешествия у меня было множество впечатлений, меня все еще сопровождает образ этих женщин, этого пейзажа и боготворимого мною Даниэля (только не говори ему об этом, чтобы у него окончательно не вскружилась голова) — все вместе в сопровождении самой мною любимой у Кароля мелодии, видно, живет во мне, хотя напоминает моих «Барышень»[59] лишь отдаленно. Я просто не способен по-настоящему выразить тебе мою благодарность и мое восхищение. Обнимаю тебя и прошу извинить за этот клочок, но бумага хорошая и чернила не расплываются».

Хорошо, когда в кино первое место занимает режиссер, а не автор прозы. Не потому, что режиссер — автор фильма, а потому, что кино есть кино, а литература — литература, но иногда их получается соединить в нечто новое, не поддающееся определению.

Под конец съемок мне удалось снять сцену за завтраком, когда Юльча и Ёля едят огурцы, макая их в мед. Эти женщины живут своей жизнью и на самом деле недоступны ни для одного мужчины. Они непрерывно о чем-то между собой перешептываются, между ними заключены какие-то тайные соглашения, а мужчина всегда остается вне их мира, всегда где-то сбоку… Эта сцена ближе всего к тому, что написал Ивашкевич. Жаль, что я раньше не открыл для себя их секрета, может быть, тогда мне удалось бы сделать весь фильм таким же тонким и интимным. Женственность живет своей жизнью, а Виктор — только пришелец в доме барышень из Вилько.

Работая над этой картиной, я многое передумал, и переменой, которая произошла во мне во время работы, продиктована заметка в блокноте:

«*15 января 1978, Краков*

Здесь, в Кракове, я намерен начать новую жизнь, неторопливую, внимательную и более глубокую. Я принял решение отныне обращать внимание на цвет глаз моих собеседников. Не записывать метких диалогов (не держать в памяти, чтобы позже использовать в фильмах), совершать долгие прогулки по местам, которые никогда

не пригодятся для кино… «Облегчит ли это меня — не знаю. Прибегаю как к последнему средству», — как говорит Ставрогин в «Бесах» Достоевского».

Однако надвигающиеся события не позволили мне слишком долго наслаждаться внутренней свободой художника. Незабываемый 1980 год уже стучался в двери!

Театр совести Достоевского

У кого нет совести, станет она тому
наказанием.
Федор Достоевский.

Преступление и наказание

«Бесы» и читать-то страшно,
не то что смотреть на сцене.

Ян Блонский

О существовании Достоевского я узнал от Марека Хласко во время нашей с ним работы над сценарием «Глупцы верят в утро» где-то осенью 1956 года[60]. Жили мы тогда несколько недель в Казимеже-над-Вислой, помимо работы, находилось время и на разговоры о разном. У Хласко была феноменальная память, он любил цитировать целые куски разных текстов, среди них был диалог Ставрогина с капитаном Лебядкиным, который я с ходу запомнил:

«— Возьмите мой зонтик.
— Зонтик, ваш… стоит ли для меня-с?
— Зонтика всякий стоит.
— Разом определяете minimum прав человеческих».

После нескольких таких образчиков я ринулся читать «Бесы», а прочитав, не перестаю думать о них до сегодняшнего дня.

I. «Бесы»

«Размышляя над театральной формой «Бесов» в инсценировке Камю, надо всегда помнить, что своим существованием она обязана роману Достоевского. Для меня и актеров живым источником разнообразного знания о мире, которое мы переносили на сцену, был именно роман. Отсюда изменения в инсценировке, сокращения и дополнения, представлявшиеся нам необходимыми в процессе создания спектакля. Работа в театре для меня — это постоянная борьба между текстом

и автономной жизнью произведения, каким является театральное зрелище. Актеры, их возможности и развитие персонажей, которое они предлагают, вбирают в себя из литературного первоисточника то, что выдерживает испытание репетициями в том смысле, чтобы произведение зажило самостоятельной сценической жизнью. Инсценировка Камю носит все черты индивидуальности автора и его актеров, их отношения к сочинению Достоевского. Также и мы, зачарованные «Бесами», искали свой подход к бессмертному произведению, пользуясь ключом, который дал нам Альбер Камю, великий знаток темы».

Так я написал в программе к спектаклю в Старом театре Кракова. Однако прежде, чем состоялась здесь первая репетиция, я побывал в четырех других театрах с предложением поставить «Бесы». Реакции были разные: «Может быть, попозже, не в этом сезоне, у меня нет такой большой труппы, в нашем театре не слишком просторная сцена». Наконец меня занесло в Театр Мазовецкой земли, где я услышал ответ хоть и нерадостный, но правдивый: «С моими актерами вам не сделать этот спектакль».

После ухода Зигмунта Хибнера из Старого и я долгое время сторонился этой сцены, но Ян Павел Гавлик, новый художественный руководитель театра, с самого начала стал просто фанатичным сторонником моего проекта. Я и сегодня не знаю, каким образом он добился от политических властей и цензуры разрешения на постановку «Бесов», коль скоро Достоевский, а в особенности этот его роман, в СССР тщательно изымался из театрального репертуара. Возможно, краковское начальство поддержало своего нового директора, чтобы дать ему шанс? Больше всех получил от этого я, но я помнил и всегда буду помнить, что «Бесы» в репертуар Старого театра ввел Ян Павел Гавлик.

* * *

9 февраля 1971 года, 10 часов утра. Первая репетиция, как это и заведено в театре, должна начаться с объявления предполагаемого распределения ролей. Не успели мы приступить, как актер, назначенный на роль самоубийцы Кириллова, встал со своего места и дрожащим от волнения голосом попросил разрешения зачитать заявление. Теперь мало кто из присутствовавших тогда в репетиционном зале помнит, о чем шла

речь в том меморандуме. В самом общем виде это был протест против моей политической деятельности, которая оценивалась как антипольская; насколько я помню, речь шла о фильме «Пейзаж после битвы», как раз вышедшем тогда на экраны.

Прочитав заявление, актер сел на свое место, бледный, как бумага. Первыми взяли слово наши дамы: они стали извиняться передо мной, повторяя одна за другой, что это вовсе не мнение труппы, которая, напротив, знает мои фильмы и принимает их не только с точки зрения художественной, но политически. «Так вы будете играть Кириллова?» — без обиняков спросил директор Гавлик. Бедный артист, нисколько не раздумывая, ответил: «Да!», что повергло всех в еще большее изумление. Конрад Свинарский потом любил повторять (как бы слегка мне завидуя), что это было самое счастливое начало репетиций, о каком он когда-либо слышал. И это правда. Сразу создалось напряжение, нараставшее потом день ото дня до самой премьеры.

Основной трудностью, с которой столкнулись актеры, было отсутствие окончательного текста пьесы. Правда, работу мы начали с инсценировки Камю, но, заглядывая в роман, я постоянно находил опущенные им диалоги и подробности, которые непременно хотел увидеть на сцене. Взять хотя бы фрагмент уже цитированной беседы Ставрогина с Лебядкиным; Камю опустил в ней последнюю фразу Лебядкина («Разом определяете minimum прав человеческих»), а ведь в этом предложении содержатся невероятные ирония и юмор Достоевского. Я проверил все диалоги именно на предмет юмора, который, как мне кажется, французской публике менее доступен, чем польской. Между тем юмор Достоевского составляет противовес черной, как ночь, повести о рождении кружка революционеров.

Моя секретарша, с которой я обычно работаю в кино, ежевечерне переписывала отчеркнутые мною дополнения, утром я раздавал их актерам. От воцарившегося в коллективе хаоса люди испытывали отчаяние. Когда Кристина Захватович спросила Яна Новицкого, почему он не учит текст, он ответил, что возьмется за это не раньше, чем режиссер научится режиссировать.

Любопытно, что именно моя неуверенность в себе заставила артистов прочитать роман целиком, а не ограничиваться одной только инсценировкой. Могучая сила этой книги способна потрясти каждого. От нас она требовала правды и отдачи, к каким мы не были привычны. Я поддерживал это зыбкое равновесие, внушая актерам и себе, что мы еще не готовы играть Достоевского на сцене, но в этой борьбе обязательно должны выстоять. Например, мы неделями спорили об антрактах. Было ясно, что

спектакль, рассчитанный на 3 с половиной — 4 часа сценического времени, требует двух антрактов, в худшем случае одного большого. В то же время я боялся, что утомленная публика после перерыва не вернется в зал. Напряженность этих споров еще больше лишала актеров уверенности в себе и сгущала предчувствие провала.

К счастью, сценические «Бесы» складываются из многих сцен, из которых только в трех занято несколько исполнителей, в основном же я работал с двумя или тремя актерами.

Моей надежной опорой в этих трудах и медиумом, посредством которого я старался вселить в других артистов стремительность и экспрессию, какие хотел бы видеть на сцене, стал Войцех Пшоняк. Они с Анджеем Козаком самостоятельно готовили сцену самоубийства Кириллова, и тут я впервые почувствовал прикосновение к правде. Недовольство актеров моими методом работы и предъявляемыми к ним требованиями не перешло, однако, в разочарование и упадок духа; напротив, в хаосе родилось какое-то единство, какой-то задыхающийся ритм диалогов и действия, которых я не мог бы достичь никаким иным способом, а этот ритм был моим продуманным решением.

С самого начала я искал для спектакля «Бесы» некий общий знаменатель. Я точно знал, что эту роль не может выполнить ни сценография, ни свет. Еще задолго до начала репетиций, читая «Бесов», я обратил внимание на первый эпиграф, предваряющий роман: Христос изгоняет бесов из одержимого, они вселяются в стадо свиней, и те в бешеном беге срываются со скалистого берега в воду. «Эти бесы… Это мы, и Петруша, и другие с ним…» — говорит умирающий Степан Трофимович. Именно эти бешеные вепри, в которых вошли мучившие одержимого злые духи, как раз и есть суть персонажей романа; их задыхающийся предсмертный бег я принял в качестве главного режиссерского ориентира, по которому и хотел вести актеров. Возможно, и не все артисты поняли важность этого тропа, но у зрителей премьеры впечатление создалось точь-в-точь такое, как я задумывал.

Этот ритм одержимости от актеров передался музыке, написанной в последние дни перед премьерой Зигмунтом Конечным. Композитор моментально подхватил мою идею, едва только я упомянул о втором эпиграфе к роману — стихотворении Пушкина о бесах, преследующих в густой метели заблудившиеся сани. От завываний, душераздирающих криков, переходящих в зловещий шепот, от стального звука электрогитар у актеров волосы на голове вставали дыбом, и последние репетиции пошли в правильном направлении.

* * *

Местом действия в инсценировке Камю почти исключительно являются интерьеры, прежде всего покои в доме Варвары Петровны, что делает из его «Бесов», собственно говоря, салонную пьесу. Планируя сценографию, я с самого начала знал, что для бешеного бега событий основное значение должен иметь пол. Разбитый, широкий, болотистый тракт возник в моем воображении как универсальный фон для «Бесов», а замыкающее горизонт грязно-серое небо представлялось наилучшим дополнением к этому образу. Оставалась проблема перемен между сценами. Любой ценой я намеревался добиться в этом реализма. Поэтому мне нужны были мебель и реквизиты, которые мгновенно ориентировали бы зрителей, где происходит каждая из сцен. В моей адаптации этих сцен 24. Поэтому перемены мебели, ширм и отдельных предметов представляли собой нелегкую задачу. Использование занавеса искромсало бы спектакль, погасило бы ритм, который должен пронизывать целое. Безумие возни я решил перенести и на людей, меняющих реквизит, на группу машинистов сцены.

Счастливым стечением обстоятельств за месяц до начала репетиций я ездил в Японию в связи с всемирной выставкой в Осаке, к которой был приурочен кинофестиваль. Моим гидом оказался преподаватель польского языка в университете Киото американец Джон Палверс. Он обратил мое внимание на японский кукольный театр Бурнаку, в особенности на таинственную роль куроко — одетых в черные одежды с капюшонами сценических слуг. Куроко помогают только главному актеру представления, но иногда двое или трое из них становятся кукловодами одной куклы. Закутанные в черные костюмы, куроко, однако, видны зрителям, в отличие от кукловодов в европейском кукольном театре они не прячутся под сценой или за ширмами. Эта возня людей с управляемой ими марионеткой производит большее впечатление, чем плавные движения самой куклы, словно бы куроко не столько ведут гейшу или благородного самурая, сколько гейша и самурай, прекрасные яркие куклы, стараются вырваться из лап черных людей и спастись бегством в зрительный зал.

Этот образ поразил мое воображение и натолкнул на идею введения куроко в краковский спектакль по «Бесам». Первоначально черные фигуры только вносили и выносили элементы декорации. В приглушенном голубоватом свете, в бешеном темпе они устанавливают необходимый реквизит, а когда свет усиливается, в переполохе убегают. Но по мере того,

как действие движется вперед, сперва как бы случайно, они продлевают свое присутствие и даже остаются среди актеров, чтобы в последних сценах взять на себя инициативу и как бы даже заставить исполнителей доиграть пьесу до конца: от намыливания веревки для самоубийцы Ставрогина до затыкания рта Рассказчику, когда он пробует произнести финальные слова пьесы: «Дамы и господа, еще одно слово. После смерти Ставрогина медики совершенно и настойчиво отвергли помеша…». Последнее слово задушено руками черных куроко. Читатель может легко ассоциировать это описание куроко с бесами. Странно, но на сцене для зрителей все было не так просто и однозначно.

Занятый исключительно инсценировкой романа и работой с актерами, которые, соприкоснувшись с Достоевским, открыли самые мрачные стороны своих характеров и высвободили наихудшие инстинкты, я не мог тратить время на рисование проектов декораций. Поэтому я отвел скульптора-бутафора и театрального художника в Галерею Национального музея в Сукенницах, показал на известное полотно Хелмонского «Четверка» и потребовал, чтобы сделали мне задник, идентичный этому холсту[61]. Поначалу я мечтал о том, чтобы грязь на сцене была настоящая, но пол сцены Старого театра плохо виден зрителям из-за просчета в проектировке зала, а если бы выстроили наклонный подиум, то при таком интенсивном сценическом движении грязь неизбежно бы с него стекала. Чередование спектаклей, составляющих репертуар театра, окончательно перечеркивало мой замысел. Какова же была моя радость, когда Кристина Захватович, чутко схватив мои намерения, «испачкала» низ костюмов везде, где они касались пола![62] Эта придумка окончательно вписала актеров в сценографию, благодаря чему возник суггестивный образ целого. С тех пор в течение многих-многих лет на таком взаимопонимании и взаимодополнении будет основываться наша — Кристины и моя — совместная работа на театре.

* * *

Я ставил «Бесов» для того, чтобы к ним приблизиться. Это произведение всегда притягивало меня, а по опыту я знаю, что, режиссируя, я обязан «войти» внутрь вещи, вглядеться в героев, понять их, узнать, к чему они стремятся. Душа этого сочинения сегодня так же актуальна, как была тогда, когда Достоевский его писал. Это исходный пункт. Если бы я в это свято не верил, то не

смог бы ставить «Бесов», поскольку это совсем не та работа, которую выполняешь исключительно для своего удовольствия. Поэтому я должен верить в то, что поднимаю скрытые в сознании публики проблемы, несмотря на то, что она может и не подозревать об их существовании.

В разговоре со Ставрогиным Верховенский утверждает: «Всего только десять таких же кучек по России, и мы будем сильны». — «Это таких же все дураков?» — спрашивает Ставрогин. — Верховенский: «О, они не такие дураки; они только идеалисты. Нужно позволить им много говорить. Они боятся, что общественное мнение окрестит их реакционерами, поэтому вынуждены быть революционерами». А это как раз тот прессинг, под которым находится сегодняшний мир; прессинг political correctness[63]. Страх оказаться недостаточно прогрессивным. Эти слова могли бы послужить эпиграфом к какому-нибудь прекрасному захватывающему современному фильму.

* * *

Приближался день премьеры, а актерский ансамбль все еще пребывал в совершеннейшей неуверенности в результатах своей работы. Правда, отдельные сцены, в особенности те, в которых участвовали Войтек Пшоняк и Ян Новицкий, обнадеживали, но мы никак не могли подойти к прогону всего спектакля, среди прочих причин из-за того, что куда-то запропастился один из актеров. Он исчез странно, словно бы подражая в жизни капитану Лебядкину, пьянице и гуляке. Все сроки технических и генеральных репетиций миновали, оставался последний шанс: утренняя репетиция со зрителями перед вечерней премьерой.

Зрителями в тот раз были студенты театроведения и полонистики. К сожалению, им также не довелось в то утро посмотреть спектакль целиком. Сразу после исповеди Ставрогина, которую бравурно сыграл Ян Новицкий, на сцене появился Казимеж Фабисяк в роли иеромонаха Тихона и начал первый диалог представления: «Дальше подобного удивительного подвига, казни над самим собой, которую вы замыслили, идти покаяние не может, если бы только…» — прозвучало еще несколько реплик и произошло нечто неправдоподобное. Актер ухватился за стул, с которого только что встал Ставрогин, и, судорожно держась за спинку, начал медленно и ужасно неестественно — или несценично? — оседать на пол. Публика смотрела на это с интересом. Стоявшие за кулисами актеры не обратили никакого внимания, полагая, по-видимому, что эта

непредвиденная перемена есть какая-то импровизация, согласованная с режиссером перед репетицией. Но я уже бежал спасать; я сразу же сориентировался, что на сцене произошло что-то страшное. Врач появился через несколько минут, начались долгие часы ожидания, закончившиеся — увы! — смертью прекрасного актера нашего театра.

Весь актерский и технический коллектив собрался за кулисами, ожидая решения относительно вечерней премьеры. Участником спектакля был сын умершего Александр Фабисяк, который играл роль Шатова, казалось бы, этот факт должен говорить в пользу отмены премьеры. Но директор Гавлик хорошо почувствовал настроение труппы: доведенная изнурительными репетициями почти до нервного истощения, она должна была предстать перед зрителями именно в тот трагический день.

Пока продолжались споры о правильности такого решения, из угла отозвался невесть откуда явившийся капитан Лебядкин, он попросил, чтобы мы все минутой молчания почтили память умершего. Я стоял потрясенный и думал, что Достоевский доверил бы честь поминовения усопшего именно своему пьянице капитану. Жизнь и сцена в те дни обнаружили опасную близость друг с другом. А вечером состоялась премьера. Когда раздались первые аплодисменты, актеры прервали игру. Изумленные реакцией зрителей, они беспомощно смотрели друг на друга, как будто в первый раз оказались на сцене; это было потрясающе.

Во время антракта ко мне подошел Конрад Свинарский; взбудораженный тем, что увидел, он спросил: «Как это ты добился, что у них в глазах такой страх?» — «Очень просто, в течение трех месяцев я внушал им, что они не смогут сыграть Достоевского», — ответил я.

«Бесы» продержались в репертуаре Старого театра пятнадцать лет.

Из дневника:

15 февраля 1972, Лондон (немного меланхолическая запись накануне приезда Старого театра на Лондонский театральный фестиваль)

В этом театральном сезоне тут выше всего котируется «Макбет» в исполнении зулусов. Если он понравится, тогда, возможно, зрители в завершение фестиваля захотят увидеть других дикарей, например, поляков с «Бесами» Достоевского.

31 марта 1972, Кальвария Зебжидовская. Страстная пятница,

Крестный путь

«Благословенны не видевшие, но уверовавшие». Все в толпе, издалека. Едва видно. Длится бесконечно долго и не складывается в какое-либо действие. Настолько, что в какой-то момент я хочу вмешаться, чтобы это поставить. И все-таки разве сегодня театр не тоскует по пьесам, которые только частично разыгрываются на сцене, а остальное зритель додумывает и допереживает в себе?

10 апреля 1972, Нью-Йорк

Объявление в местной печати:

«А теперь поменяемся жизнями.

Молодая, красивая, 29 лет — писательница с квартирой в Гринвич-Виллидж, небольшой, но уютной, около 1000 томов книг, собрание пластинок Бетховена. Группа верных друзей, несколько любовников, некоторые неженаты. На месяц поменяется с кем-нибудь жизнями. Будет жить с мужем, займется ребенком…»

12 апреля 1971, Нью-Йорк

Вечером по улице за нами идет молодой человек, без конца повторяет: «Я потерял руку во Вьетнаме, ее отрезали, я послал ее матери на память». У него пустой рукав, но рука видна под курткой — здоровая.

Говорят, это наркоман…

II. «Настасья Филипповна»

Из дневника:

2 июля 1976, Краков

Почему репетиции:

Читать страшно, а каково играть Достоевского. Я не готов.

Зритель оценивает нас по результату, каким является спектакль, а мы между собой выше ставим репетиции. Путь, а не цель. Вы будете свидетелями процесса постижения. Но не ожидайте чего-то невероятного, все может оказаться нудно и бесплодно, и прежде всего изнуряюще своей повторяемостью. Это неподготовленное зрелище, лишь названное репетициями. Надеюсь, никто не будет перед вами изощряться. Не исключено,

что вы, зрители, своим присутствием все испортите, но во мне живет убеждение, что именно тут и сейчас я должен поступить именно так, сломить наше чувство стыда, смущения, самооборону.

Условия:

1. Прошу являться в зал пунктуально.

2. Нельзя курить.

3. Выходить только в перерыв, в то время, когда в большом зале антракт.

4. Не фотографировать.

5. Не делать магнитофонные записи (можно набрасывать заметки).

6. Сохранять полную тишину. Никаких аплодисментов, никаких разговоров с режиссером и актерами. Полная нейтральность.

7. Разговор может состояться тогда, когда мы того захотим — я и актеры.

10 августа 1976, Войцех

1. Заказать в Музее Мицкевича в Варшаве копию фотографии убитой корнетом Елагиным актрисы Висновской на смертном одре. На корсете видна рассыпанная черешня, которую она ела в момент убийства. Может, ввести эти черешни в сцену зарезанной ножом Настасьи?

2. Действие всей пьесы — процесс приближения эпилептического припадка, отсюда мелькающие образы, фрагменты (этот кувшин Магомета). Вся жизнь проносится за секунду. Мышкин падает на пол — припадок падучей. В зал входят люди, выломав двери, находят его в состоянии полного умственного помутнения. Спектакль завершается криками, пением, каким-то не артикулированным бормотанием, в которое превращается повесть о Настасье Филипповне.

Утренняя репетиция: открыть окна. Холодно! Большой самовар; дать всем участникам репетиции горячего чаю. Но к этому требуется еще вечерняя репетиция, под горящей лампой, в тепле. Смешные персонажи. Много смешного.

Идеал: Рогожин и Мышкин говорят только то, что могут сказать всем в этой комнате, замолкают на долгое время и тогда кто-то (но кто?) нудным голосом читает сцены из «Идиота».

24 сентября, Варшава

Финал. Мышкин стоит в углу, у его ног на полу сидит Рогожин. Мышкин мочится на пол, обливает стену, после чего поворачивается к зрителям. Лицо идиота. Ничего не понимает.

Слышен стук, потом грохот в дверь.

Конец.

* * *

После трагической смерти Конрада Свинарского Старый театр лишился крыльев — Ежи Яроцкий тогда уже больше работал за границей, а не в стране, я вернулся на съемочную площадку. Между тем театр нуждался в премьере, больше того: ему необходимо было событие. Актеры и руководство уповали на Достоевского, но я, помня муки работы над «Бесами», не спешил давать какие-либо обещания.

Правда, я уже три года работал над инсценировкой «Идиота», хотел поставить его в Театре телевидения, но Достоевский тогда числился в запретном списке отдела программ. Инсценировка делалась по всему роману, в ней участвовали все главные действующие лица, но, памятуя свой прежний опыт, я боялся воспользоваться этим текстом в театре. Во время работы над «Бесами» я несчетное число раз перечитывал «Достоевского»

Станислава Мацкевича[64]. Автор тщательно анализирует последнюю сцену «Идиота», считая ее, быть может, самой глубокой и таинственной во всей мировой литературе. Меня тоже притягивала черная тайна этого фрагмента. Пребывая в глубоких сомнениях, я решился объявить в Старом театре открытые репетиции «Идиота». Я думал так: если я не знаю, какой дорогой идти, лучше будет, коли она определится естественным путем, то есть в результате репетиций. Для того, чтобы репетиции сделать более интенсивными и помочь актерам обрести смелость, а себя принудить к максимальной отдаче, я пригласил зрителей.

В первые же дни Ян Новицкий, игравший Рогожина, заявил: «Репетируем со зрителями, а играть будем при пустом зале». Эти слова едва не оказались пророческими. Первые репетиции шли довольно забавно: и мы, и зрители искали какую-то форму сосуществования, какое-то оправдание именно такой методы. Но очень скоро нас затянул сам Достоевский.

Я начал репетировать только с двумя актерами — Яном Новицким и Ежи Радзивиловичем. Их диалоги и монологи быстро убедили меня, что в таком самоограничении и в таком выборе есть своя сила. Взаимоотношения обоих мужчин, построенные на их любви к Настасье Филипповне, дают больше театрального материала и обрисовывают фигуру Настасьи более таинственно, нежели если бы она сама явилась перед зрителями. Это было первое важное положение.

Присутствие публики толкало нас к ненужной активности, в особенности это касалось сообщения информации, предназначенной для зрителей и вовсе не нужной нам в нашей работе. Однако мы овладели этой техникой, и по Кракову разнесся слух, что за 35 злотых (столько стоил билет) можно наблюдать рождение настоящего искусства. К сожалению, это не было правдой. Рождался какой-то обман, суть которого я долго не мог ни понять, ни определить. Явно чего-то не хватало. Само собой понятно, что у нас не было страха; когда актер, режиссер и сценограф работают неделями на пустой сцене перед сотнями пустых кресел, которые когда-то еще примут зрителей, это вызывает естественную тревогу, неуверенность, а в конце и страх перед будущей публикой. У нас же уже были зрители, они не только купили билеты, но и были нами вполне довольны! После нескольких репетиций я хотел было их попросить подождать за дверями, пока мы не будем готовы, потому что почувствовал, что мы топчемся на месте. К сожалению, по всему Кракову были расклеены афиши, на которых можно было прочитать: «27 репетиций по «Идиоту» Достоевского».

Краков — маленький город, в нем никогда не удастся сохранить секреты, в особенности если эти секреты связаны со Старым театром. И все же я должен был рискнуть. Поздно ночью, не сказав никому ни слова, мы собрались в репетиционном зале: Новицкий, Радзивилович, Кристина, Мацей Карпинский и я. Нужно было честно понять: есть ли у нас что сказать на тему «Идиота» или мы водим за нос и себя, и зрителей?

Эти несколько часов я вспоминаю, как прекрасный сон. Актеры уже знали на память огромные куски текста и хорошо чувствовали своих героев, то есть могли приступить к импровизации. Я ненавижу режиссеров, которые без конца прерывают играющих, чтобы высказать свои часто совершенно необязательные замечания. Если бы я был артистом, я бы уж точно убил пару таких постановщиков. Однако я тоже жаждал каким-то образом принять участие в этой репетиции. Радзивилович с Новицким без конца импровизировали перед нами, а я, восхищенный, звонил в маленький серебряный колокольчик, подавая им знак, когда, по моему мнению, они движутся в правильном направлении. Мацек Карпинский старался все это запомнить и фиксировал как последовательность слов, так и очередность действий.

Прекрасная, вдохновенная, незабываемая ночь; когда под утро мы вышли из театра, Планты окутывал предвесенний туман, а мы чувствовали себя окрыленными. Мы перестали считаться с нашими зрителями, делали вид, что ничего, собственно, не

случилось: спокойно, холодным рассудком мы проанализировали в их присутствии ночную импровизацию в поисках следующих решений. Однако мы не намеревались повторять ночные репетиции, желая удержать зрителей в убеждении, что они на самом деле участвуют во всем процессе создания театрального «Идиота».

Из наработанного материала выросли следующие решения:

1. ограничить действие спектакля сценой последней встречи Мышкина с Рогожиным над трупом Настасьи Филипповны;

2. выбрать все диалоги из романа и из них сложить повесть о безграничной любви обоих мужчин к убитой Настасье;

3. не показывать ее саму, а передать присутствие умершей через то, что происходит и о чем говорится на сцене;

4. играть в репетиционном зале, усадив публику так, как сидели зрители «27 репетиций»;

5. не закреплять диалоги, позволить актерам импровизировать, имея в виду, что текст занимает два часа. Пусть каждый вечер они используют только часть этого материала в зависимости от собственных потребности и желания;

6. раздражавшая нас в течение «27 репетиций» голая лампочка под потолком убедила меня и сценографа Кристину Захватович, что электричество — враг этого спектакля. Поэтому в нашем зале появились керосиновые лампы и свечи. Их душный запах соединился с ладаном, дым от которого несколько размыл образ, три больших стрельчатых окна мы завесили белыми шторами, подсвеченными снаружи, с улицы, в этом полусвете вырисовывались фигуры актеров. Темень зрительного зала в контрасте со светлыми окнами создавала впечатление петербургских белых ночей.

* * *

Все это, однако, родилось уже за закрытыми дверями в течение нескольких дней после того, как мы расстались с нашими верными зрителями и участниками открытых репетиций.

Я глубоко убежден, что театр, ищущий сегодня новые формы, какие-то другие связи между играющими и зрителями, обязан задавать себе вопрос, чем, собственно говоря, являются репетиции и могут ли они стать независимым зрелищем? Может ли то, что стыдливо спрятано от глаз публики, а для нас, людей театра, является глубоким, незабываемым переживанием, быть также интересно зрителям? Не является ли сам процесс возникновения спектакля более важным, чем конечный результат? Из этих

сомнений родился замысел «27 репетиций». У Достоевского стыдные вещи также разыгрываются публично, на глазах других. Это обстоятельство соблазняло особо. Тем более что начинали мы нашу работу без театрального экземпляра инсценировки, убежденные лишь в том, что количество действующих лиц в нашей версии «Идиота» следует ограничить двумя персонажами, место действия до одного интерьера, число сцен также до одной — последней сцены романа.

Мы не скрывали от публики ничего, что составляет наше ремесло. Мы специально не избегали трудных и невыгодных ситуаций. Я сам всегда с большим интересом наблюдаю работу разных ремесленников. Поэтому я подумал: а почему бы другим не заинтересоваться моей работой? Работой артистов?

Краковская публика, заполнявшая зал утром и вечером, оценила это и заинтересовалась именно работой. Я получил много писем, из которых узнал, с каким вниманием наблюдались наши старания. Постоянно упоминалось удивление по поводу терпения и серьезности, с какими мы разбирали каждое слово, каждую деталь текста. Воспитательная роль открытых для публики репетиций стала для меня бесспорной…

Появление на репетициях зрителей не предусматривало какой-либо публичной проверки художественных действий, испытания залом. Режиссер, который на любой репетиции не ощущает за спиной дыхание огромного зала, не имеет права служить этой профессии. В то же время проверять можно только вещь законченную, готовую, результат, а не путь, по которому приходится идти всегда в одиночестве.

А что я обрел для себя? Существует много интимных впечатлений и переживаний, требующих укромности, и театральные репетиции, без сомнения, из их числа. Раньше я только подозревал об этом, теперь знаю наверняка. А это большая разница. Этому опыту стоит посвятить двадцать семь вечеров.

* * *

Во время одного из спектаклей «Настасьи Филипповны» в зале встала молодая женщина и объявила изумленным актерам и публике, что она и есть Настасья, о которой столько говорят в этой пьесе.

Это происшествие натолкнуло меня на мысль еще об одном способе представления романа Достоевского на сцене. Идея ввести женщину, которая, убитая, встает с постели, чтобы принять участие в сценах с мужчинами, до этого происшествия

представлялась мне скорее юмористической, но во время очередной поездки в Японию я случайно увидел огромный женский портрет над входом в театр, где играли «Даму с камелиями». Красавицей оказался актер театра кабуки Тамасабуро Бандо. Я уже раньше знал все традиционные формы японского театра, но европейский репертуар в исполнении оннагата, актера, играющего исключительно женские роли, был для меня новостью.

На следующий день утром мы с Кристиной были в театре, заполненном одними только женщинами, которые не уставали выражать свой восторг при каждом появлении любимого актера. Тамасабуро Бандо оказался абсолютным виртуозом в исполнении героини сентиментальной французской драмы. Это было тем более удивительно, потому что играющие с ним в этом спектакли женщины-актрисы выглядели чудовищным недоразумением. Выходя из театра, я уже был совершенно уверен, что видел живую Настасью. Но к реализации моего замысла вела очень длинная дорога.

Я не был в Японии человеком неизвестным. Многие мои фильмы прошли здесь по экранам, а «Пепел и алмаз» оказался даже, говоря сегодняшним языком, культовым фильмом, наверное, благодаря несколько японской красоте Цибульского. Я написал прекрасному артисту и получил в ответ красивое, по-настоящему японское письмо, написанное, что особенно интересно, женской катаканой. А нужно знать, что женщины, которых как будто выталкивают на задворки общества, принадлежат к активным деятелям японской литературы. Она создали особую манеру письма, которой сегодня пользуются самые рафинированные дамы из общества.

Из письма вытекало, что актер не отбрасывает возможности нашей встречи, но, имея много обязательств, видит ее скорее в далеком будущем. После этого, возможно, я бы и отказался от дальнейших стараний, но некоторое знание Японии подсказывало мне, что все еще может состояться. Однако это знание в данном случае оказалось недостаточным. Актер-оннагата последовательно придерживается женского репертуара, а идея новой постановки «Настасьи» заключалась в том, что из трех персонажей, которые появятся на сцене — Мышкин, Рогожин и Настасья, две сыграет Тамасабуро, превращаясь на глазах зрителей то в одного своего героя, то в другую. Японский артист не был уверен, что имеет право преступить канон и появиться перед своими зрителями в образе мужчины; именно для того, чтобы принять решение, он и нуждался во времени.

Репетиции, которые начались спустя несколько лет после

моего письма-предложения, стали для меня незабываемым переживанием. На моих глазах происходило чудо перевоплощения. Я теперь понял восторг женской аудитории в театре в Киото. Каждый жест, движение, шаг, смех или выражение негодования складывались в образ женщины необыкновенно богатого характера и чудесного многообразия проявлений. Видывал я в Европе и Америке актеров, играющих женщин, всегда это была карикатура, какая-то изломанная двусмысленность, честно говоря, невыносимая. Чисто формальными средствами японский актер извлекал то, что делает женщину женщиной и что отличает ее от мужчины в ее самых прекрасных проявлениях.

Только теперь я понял, почему актрисы, окружавшие Тамасабуро в «Даме с камелиями», казались такими отвратительными. Они держались естественно, он же придавал всему высокую сценическую форму. Поэтому его образ был естественным и волнующим, а их игра никакой и к тому же ненатуральной. Часами с замиранием сердца я ожидал мгновений фантастической трансформации, когда Тамасабуро, набросив шаль на мужской костюм, в котором играл весь спектакль, надевал сережки, брал в руки веер и вдруг становился женщиной, неотразимо прекрасной и необыкновенной.

Что касается роли князя Мышкина, то опасения по этому поводу возникли только однажды, в самом начале репетиций, когда наш актер первый раз вышел на сцену в мужском костюме. Он тогда спросил Кристину: «Я не выгляжу в этом смешно?» «Настасью» играли в Токио, а потом в Осаке больше ста раз. Нашу совместную работу завершил снятый в Варшаве фильм, который запечатлел на пленке это невероятное слияние.

III. «Преступление и наказание»

I must be Cruel, only to be Kind.[65]

Уильям Шекспир. Гамлет

В самом начале репетиций «Преступления и наказания» я снова почувствовал жестокое прикосновение Достоевского, позволившее мне, однако, испытать надежду, что наша работа не пропадет зря. Я сделал с Ежи Радзивиловичем два фильма и не раз занимал его в спектаклях, но артист этот продолжает оставаться для меня загадкой. Он с такой правдой может передать благородство чувств и страдания, так властно приковывает внимание зрителей к миру униженных и

оскорбленных, что лучше него кандидата на роль Раскольникова не требовалось. Но у Ежи есть и другое лицо, он дитя счастья и успеха, человек, который любит жизнь и доволен выпавшей ему судьбой. Именно в ауре самодовольства он и появился на первых репетициях и так начал читать роль. Я смотрел на это в отчаянии, проклиная профессию режиссера, который не может позволить себе опираться на предшествующий опыт, поскольку жизнь течет, меняя людей и связи между ними.

Раскольников ненавидит человечество; отброшенный и униженный бедностью, он одновременно считает себя лучше остальных. Поэтому в своей статье он признает за исключительными личностями право проливать кровь! Как же этот довольный собой Радзивилович, с ужасом думал я, сыграет эту роль? Я знал, что в таких случаях режиссер бессилен и спасти его может только чудо; поэтому под каким-то предлогом я прервал репетиции, не понимая, на что, собственно, тут можно надеяться. Спустя неделю в дверях репетиционного зала появился незнакомец: впалые щеки, изможденное лицо, изрядная щетина, нервные движения. Подошел к режиссерскому столику, положил на него портфель, вынул оттуда топор, пробормотав под нос: «Пусть тут полежит, может пригодиться»… Я замер от страха. Передо мной стоял живой Родион Романыч Раскольников с лицом Ежи Радзивиловича. Что случилось в течение этих нескольких дней, я не знаю и знать не хочу.

По своему прежнему опыту я знал, что, перенося на сцену Достоевского, нельзя бежать за действием его романа, потому что театр и так не может воссоздать всей густоты событий, описанных с такой драматической силой на каждой странице его прозы. Михаил Бахтин прав, когда пишет о диалогизированном сознании героев Достоевского. Описание всегда объективно, оно содержит то, что видит глаз пишущего. А диалог обнаруживает то, что герой думает о себе, как видит других, каково его, а не автора сознание. «Предметом авторских устремлений является <…> проведение темы по многим и разным голосам, — объясняет Бахтин, — принципиальная, так сказать, неотменимая многоголосость и разноголосость ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому».

«Я должен быть жесток, чтоб добрым быть», — говорит Гамлет. Постижение этой правды подсказало мне решение: со всей беспощадностью отбросить огромную фабулу романа и прочитать заново то, что в нем наиболее драматично, а именно: не описание преступления, но словесное сражение преступника с выслушивающим его, а потом допрашивающим полицейским следователем. Когда читаешь эти три огромные беседы, весь

сюжет преступления открывается перед глазами без излишних иллюстраций, ведь европейский театр рождается как раз из слова. Греки-Шекспир-Чехов — вот его дорога; прекрасные эфемериды театра художников, режиссеров и сценографов нашего времени образуют только эпизод, служащий тому, чтобы оживить и обогатить традицию. Достоевский в диалогах с наибольшей точностью выявил весь драматизм пути до осознания своего преступления Раскольниковым и до правды следователя. Порфирий притворяется человеком немного наивным и только время от времени открывает свое подлинное лицо.

Чего не хватает, когда из романа извлекаются только разговоры Раскольникова с Порфирием? Тут легко ответить: конечно, женщины!

Словно бы для сохранения симметрии, Раскольников разговаривает с Соней тоже три раза, если исключить сцену знакомства на улице. Все, что так скрывает от Порфирия, он со всей искренностью говорит Соне. Возможно, это признание ему необходимо для того, чтобы вооружиться против дьявольски хитроумных вопросов следователя!

Благодаря такому выбору материала мы схватываем смысл «Преступления и наказания». Несколько десятков страниц диалога счастливым стечением обстоятельств реализуются в двухчасовой спектакль. Разумеется, их можно сократить, поставив вместо сокращений другие фигуры и ситуации. Но это была бы ошибка, поскольку диалоги приобретают театральный характер только при условии, что играются целиком; мы это обнаружили на первых же репетициях. Попробовав сократить «менее важные» реплики, мы сразу почувствовали, что место смертельной схватки Порфирия с Раскольниковым занимает банальность: перед нами оказываются двое, улаживающие между собой какое-то дело, как в любом детективе.

В «Преступлении и наказании» речь идет о мотивах идейного преступления. Раскольников излагает эти мотивы в своей статье и в тех объяснениях, которые вытягивает из него в долгих разговорах следователь. Именно статья и ее интерпретация, которую Раскольников так подробно развивает перед Порфирием Петровичем, острее всего волнуют меня сегодня в романе. Как же хорошо я знаю эту аргументацию! Со времен гитлеровских лагерей до новейших политических убийств. За нею стоит «разрешение на кровь», если это требуется или даже бывает необходимо для «общего» прогресса человечества! «Еще хорошо, что вы старушонку только убили, а выдумай вы другую теорию…» — говорит следователь убийце. К несчастью, в наше время выдумано и реализовано немало «других теорий», куда как

худших.

Поразительно, как Достоевский провидел дальние интеллектуальные перспективы и моральные последствия убийства «никому ненужной» старухи-процентщицы! Мне кажется, что без глубокого понимания Евангелия даже гений Достоевского не мог бы так далеко и так смело заглянуть в будущее. Поэтому я хотел любой ценой включить в спектакль чудесную притчу о воскрешении Лазаря и повторить ее в эпилоге.

Писатель начинает книгу с показа самого преступления, таким образом, читатель уже знает, что Раскольников — убийца, когда он так беззаботно приходит с приятелем в дом судебного следователя. Поэтому в романе не задается вопрос «кто убил?», но ищется ответ «почему?» Это также должно стать содержанием театрального представления. Чтобы объективировать преступление Раскольникова, я ввел свидетелей события: случайного клиента процентщицы Коха, религиозного фанатика, сектанта маляра Миколку, который признается в преступлении, чтобы страдание принять, «а от властей — так тем паче». Ну и, конечно, того бдительного мещанина, который долго «узнавал», чтобы потом донести в полицию о своих подозрениях. Теперь я был спокоен, что преступление, как в романе, существует реально, что это никакой не плод подозрительности Порфирия Петровича и не фантазии студента Раскольникова. Хотеть убить и действительно убить — это принципиальная разница, особенно в современном мире, который не различает фантазии и реальность.

* * *

Репетиции «Преступления и наказания» проходили в том же зале, где игралась «Настасья Филипповна». Мерзкие зеленые стены, грязь, разгром, какие-то старые декорации и случайная мебель, собранная для нашей постановки, все это образовало как бы естественную «сценографию» для исполнения Достоевского. Во время работы я перемещался со своим режиссерским столиком, постепенно приближаясь к актерам, и таким способом нашел оптимальное расстояние, с которого будущие зрители должны на них смотреть. В самом общем виде это дистанция, которая позволяет залу видеть лица артистов как бы на крупном плане. Интимность этой связи напоминает павильон на телевидении или студию, где создается телевизионный спектакль. Простая режиссерская честность наказывала мне трактовать всех зрителей одинаково — сам я достаточно намучился в молодости, вытягивая шею в последних рядах и с галерки, потому что денег на хорошие

места не было. Поэтому я ограничил зрительный зал до 70 мест.

В конце концов мы с Кристиной решились играть спектакль на самой сцене Старого театра. Это высокое, грубо выкрашенное пространство с примитивными веревочными приспособлениями, с обшарпанным полом, в задней стене имеется проем, который дает возможность увеличить глубину сцены на несколько метров. Игра на сцене дает возможность лучше осветить актеров, потому что комплект приборов висит над их головами в точности, как в телестудии.

Игровое пространство разделено более или менее застекленными переборками, поставленными с учетом мебели, место которой было определено уже во время актерских репетиций; Кристина определила задачу сценографии в этом спектакле, обозначив ее одним словом: подглядывание! И в самом деле, подслушивание и подглядывание играет в романах Достоевского большую роль. Сопровождающее их возбужденно-неловкое чувство должно было в нашем спектакле овладеть зрительным залом, который смотрит как бы не для него предназначенную вещь, существующую независимо от публики. Поэтому мы все смелее вводили на сцену перегородки, отсекающие действие от зрителя, актеры исчезали за ними, держась так, как будто играют исключительно для себя. Особенно вызывающе они демонстрировали это в первых сценах, чтобы от зала не ускользнуло намерение режиссера, чтобы он, зал, не принял это за случайность.

По опыту прежних постановок Достоевского мы знали, что костюмы, как и реквизит, должны быть по возможности подлинными или соответствующими эпохе. Увиденные так близко, они приобретают особое значение. Мастерство Кристины Захватович состоит среди прочего в искусстве пользоваться документацией. Не учебники по истории и теории костюма и не фотографии эпохи, которые, как правило, лишены выразительности деталей, а живопись того времени, в особенности Репин, в портретах которого мы открываем много лиц из Достоевского. Они-то и дают наилучшие образцы для художника по костюмам.

* * *

Поставить «Преступление и наказание» в Старом театре меня уговорил Ежи Штур, настаивавший на том, что в этой вещи он должен сыграть непременно теперь, когда ему именно столько лет, сколько в романе Порфирию. К тому же его внешность

чрезвычайно соответствует описанию Достоевского, который никогда не ошибается и точно чувствует телесное соответствие душевному складу. Обычно Порфирия играют в театре актеры в возрасте, потому что эта роль требует технической виртуозности. А между тем преступник и судебный следователь молоды. Порфирий выигрывает схватку, потому что не успел обрасти рутиной, потому что понимает и по-своему восхищается Раскольниковым: «Мне все эти ощущения знакомы… этот подавленный, гордый энтузиазм в молодежи». Выросший на фильмах Кесьлёвского и «кино морального непокоя», Штур также хорошо понимал Раскольникова. Свою роль-мечту он делал с упорством и сосредоточенностью, какие мне редко довелось наблюдать в моей долгой режиссерской жизни.

Из дневника:

21 сентября 1992, Петербург, квартал Достоевского

Осматриваю дом старухи из «Преступления и наказания». Вхожу на лестницу, нахожу дверь в ее квартиру. Балюстрада, ступеньки — все, как видел это Достоевский, — только некоторые двери по московскому обычаю обиты звукопоглощающим материалом. Этажом выше Раскольников прятался в квартире, в которой работали маляры. Она тоже существует.

От старухи до дома Раскольникова 740 шагов. Нужно делать широкие, чтобы получилось ровно столько, из чего здешние знатоки делают вывод о росте убийцы. Во дворе его дома на крыше надстройка с одним окном; очень оригинальная и нечасто здесь встречающаяся. Это его комната, сегодня она заброшена и войти туда нельзя. Внизу поставили домофон. Десяток кнопочек защищает жильцов от любознательных читателей Достоевского, которые валом сюда валят. Читаю фамилии жильцов, они мне ничего не говорят, только отсутствует имя Родиона Раскольникова. Возникает настойчивое впечатление, что герой Достоевского реальнее анонимных людей, защищающихся домофоном от литературного фантома, который продолжает жить в их доме. О них мы ничего никогда не узнаем, о нем знаем все. Может ли быть более убедительный довод в пользу превосходства искусства над жизнью?

Таинственный «Х» и «моральный непокой»

Я самый замечательный кинематографист в Польше и один из самых замечательных в мире.

Я уже пережил n-ое количество министров, переживу и этого.

Кто через двадцать пять лет будет помнить, кем был пан В(ильгельми)?

А мне место в энциклопедии обеспечено.

Мне ничего не могут сделать!

Текст, написанный Агнешкой Холланд и висевший на стене в комнате объединения «Х»

Ликвидация Объединения «Х» в 1982 году была закономерным шагом власти: это было показательное наказание польского кино за его спонтанное участие в движении «Солидарность». Запрещенные тогда фильмы — «Допрос», «Одинокая женщина», «Большой забег», «Мать Королей» и «Верная река» — через несколько лет не только вышли на экраны, но и были засыпаны отечественными и заграничными премиями. И тем не менее возобновление деятельности Объединения никогда не рассматривалось политическими верхами.

Чем так сильно угрожала властям наша группа? Существует только один ответ. Растущее год от года творческое и политическое единомыслие превратило нас в силу, влиявшую на общественное мнение. Для руководства кинематографии, занятого постоянным манипулированием художественными и политическими оценками, Объединение «Х» стало серьезным препятствием.

Как же, однако, вышло, что случайно собравшиеся дебютанты всего за несколько лет совместной работы стали сплоченной группой друзей, разделяющих общие творческие и политические взгляды?

* * *

После политического разгрома и эмиграции многих наших кинематографистов в 1968 году возникшие в середине 50-х годов кинообъединения были отданы в принудительное подчинение партийным чиновникам. В такой системе и с таким руководством объединения утрачивали для кинематографистов всякий смысл.

Идея объединений была выработана Александром Фордом, Вандой Якубовской и Станиславом Волем как попытка ограничить участие государства в процессе создания фильмов. Попытка удалась. Государство не может быть продюсером, объясняли нам наши старшие коллеги, оно может быть только финансистом, продюсерские функции следует перепоручить кому-то другому. А кто может быть лучшим продюсером, нежели тот, кто сам делает кино и в придачу имеет партбилет ПОРП? Из тех же, кто делает фильмы, лучше всего к этой работе пригодны режиссеры: они руководят съемочной группой, у них шире взгляд на вещи, поэтому они могут выступать в качестве продюсеров фильмов своих младших коллег.

Правда, можно было бы опасаться, что художник, как правило, ревниво относится к своим фильмам, а потому в роли шефа будет ставить палки в колеса удачным проектам других. Странно, но в течение почти тридцати лет своей работы я делал картины самое меньшее в четырех объединениях и ни разу не почувствовал, чтобы ревность к фильмам других стала мотивом поведения руководства.

* * *

Мы так и не согласились с введенными после Марта 1968 года изменениями в кинематографии, а поскольку срок пребывания в должности назначенных тогда руководителей истекал в 1972 году, я от себя лично начал переговоры с шефами прежних объединений, пытаясь привести их в рабочее состояние. Эта акция объединила кинематографистов. Все находили, что следует вернуться к фундаментальному принципу, согласно которому во главе объединений должны стать режиссеры, наделенные доверием своих коллег. Период с 1968 по 1972 год оказался к тому же одним из самых серых и унылых для нашего кино, и, похоже, политические власти тоже искали выход из этого тупика.

Поскольку я был инициатором свержения «мартовских» объединений, коллеги предложили мне попробовать поруководить одним из новых. Я не был убежден в том, что должен этим заниматься, потому что предвидел: это задача не из

легких. Я не состоял в партии, не имел поддержки в аппарате, а без этого никакая успешная работа объединения практически невозможна. Насколько обоснованны были мои опасения, я имел возможность убедиться уже очень скоро.

Кроме того, я пережил огромное разочарование. Я был уверен, что в моем Объединении соберутся многие из самых интересных, самых славных режиссеров, между тем оказалось, что никто из тех, на чье сотрудничество я рассчитывал, не выразил ни малейшего желания работать со мной. Сегодня мне легко это объяснить: я слыл человеком, не терпящим возражений, и никто из опытных кинематографистов не хотел рисковать своей свободой из опасения, очевидно, что я стану навязывать свое мнение и свой способ «художественного руководства».

Те же, кто со мной работает, прежде всего, мои ассистенты, хотели, чтобы мы создали свое Объединение, потому что надеялись найти в нем собственное место. Я знал, что только Барбара Пец-Слесицкая может вести его в организационном плане; мы сделали вместе много фильмов, и свое отношение к ней я могу выразить только словами: это больше, чем безграничное доверие. И все же я не ожидал, что мое Объединение соберет исключительно дебютантов и начинающих режиссеров, только еще оканчивающих Киношколу. Когда никто из моих коллег-режиссеров не появился в нашем офисе на Пулавской, избрав для себя другие коллективы, к нам стали приходить молодые.

Тадеуш Конвицкий посоветовал мне посмотреть фильм, сделанный в Пражской Академии искусств (FAMU) Агнешкой Холланд.

Феликс Фальк пришел сам. Потом вместе с Киношколой в Лодзи мы сняли фильм «П.с.» («Продолжение следует»), который выявил сразу трех кандидатов: Збигнева Каминского, Павла Кенджерского и Радослава Пивоварского. Они в свою очередь начали созывать своих ровесников, и так постепенно образовалось единственное в польской кинематографии Объединение, в котором по сути дела работали только режиссеры, еще не снявшие «большого дебюта».

* * *

Начало было трудным со всех точек зрения. Кинематографическое руководство явно старалось сделать для меня невозможной всякую деятельность. Когда после первого года работы Объединения «X» я делал отчет, я не мог назвать ни

одного фильма, кроме своего собственного, не потому, что нам не хватало инициативы или замыслов — все наоборот! — но потому, что все заявки и сценарии, посланные министру, методично зарубались.

Я всегда думал, что в Польше среди театральных режиссеров, художников или журналистов потенциально существуют люди, которые рвутся снимать кино, но у них нет никого, кто бы помог осуществить их намерения. Я составил длинный список имен и к каждому обратился с соответствующим предложением. Уже сам факт, что я начал с уговоров, должен был остудить мой пыл… В результате только один Конрад Свинарский снял в нашем Объединении картину — «Судей» по Станиславу Выспянскому.

Моя инициатива потерпела крушение, хотя ко мне попал многообещающий сценарий. Написал его Мацей Шумовский, он мог сразу же приступить к съемкам, потому что уже имел богатый опыт теледокументалиста. В его сценарии речь шла о коррупции и алчности местных властей, в том числе партийных, в небольшом городке; все основывалось на фактах, что для начальства и вовсе неприемлемо. По сути это был, собственно, первый сценарий «кино морального непокоя», но для такого фильма тогда время еще не пришло! Шумовский показывал рабочую забастовку: для меня это было обещание нового политического кино.

Борьба с начальством не распространялась на мои личные картины. В первый период существования «Х» я снял «Свадьбу», запущенную в производство еще до возникновения Объединения, потом «Землю обетованную». Я шел своей дорогой и никогда не смешивал проблем Объединения со своими собственными. Моя дорога пересеклась с дорогой нашей молодежи только через несколько лет, когда они сформировались как группа творческих деятелей, а я искал для себя современный материал. Мы встретились на фильмах «Без наркоза» и «Дирижер».

В те времена соблюдалось правило, по которому дебютанты должны начинать только с короткого метража, потому что в этом случае финансовый риск невелик. Такую работу можно было сделать в двух режимах: либо как новеллу в фильме-сборнике, то есть кинокартине, состоящей из нескольких коротких фильмов, либо как телефильм. Фильм-сборник никогда не прельщал зрителей, да и найти для него сквозную тему также дело очень трудное. Литературный руководитель «Х» Болеслав Михалек из кожи лез вон, чтобы как-то это организовать. Но молодые не рвались делать общее кино; каждый опасался, что Объединение произвольно приклеит к его работе случайный фильм коллеги. Такую нескромность трудно преодолеть, но в ней содержится

определенное обещание будущих амбиций…

Перелом наступил, когда на экраны вышел фильм Агнешки Холланд, Ежи Домарадского и Павла Кенджерского «Пробные съемки» — первое удачное детище Объединения «Х». Агнешка позвонила мне вечером, счастливая и взволнованная: «Пан Анджей, в кинотеатре «Луна» стоит очередь на наш фильм!» — «С этой минуты вы стали моими коллегами и теперь можете обращаться ко мне на ты»!» — ответил ей я. В тот день эти молодые режиссеры поняли фундаментальную истину: фильм должен доставлять удовлетворение не им, не они должны чувствовать себя счастливыми, но публика должна откликнуться на их ожидания, потому что цель нашей работы состоит именно в этом.

* * *

К сожалению, наши проблемы множились: руководство телевидения не хотело заказывать отдельные фильмы, предпочитая сериалы, а производство сериалов узурпировала группа профессионалов, живущих этим ремеслом. В конце концов после многих попыток Феликсу Фальку разрешили снять «Ночлег», и этот фильм стал для нас хорошим началом. Перед показом на телевидении я обратился к зрителям с коротким советом с этого момента запомнить фамилию «Фальк», потому что в будущем они не раз встретятся с его работами. Мое предсказание сбылось очень скоро, потому что в нашем Объединении появился «Распорядитель бала» этого режиссера.

Когда уже открылась возможность для нашей молодежи снимать для телевидения, возникла другая трудность. Молодые коллеги охотнее всего делали фильмы о современности, а телевидение тогда как огня боялось этой тематики. В поисках выхода мы ухватились за имя Ярослава Ивашкевича. Его проза — фантастический материал для кино, но для начинающего режиссера материал очень нелегкий. Он заставляет перенестись в другую эпоху и в мир, весьма отличающийся от того, в котором мы живем. Молодого адепта киноискусства он также ставит перед проблемой повествования, у Ивашкевича оно всегда невероятно плавное и тем самым очень трудное для перенесения на экран. Молодые кинематографисты считают такой тип повествования банальным и ищут любой возможности поломать то, что у Ивашкевича прекраснее всего.

Болеслав Михалек запланировал серию, основанную на новеллах нашего мастера прозы. Агнешка Холланд поставила

«Вечер у Аблона», Барбара Здорт — «Девушку и голубей», но первый пилотный для всего цикла фильм сделал Януш Маевский на основе рассказа «Потерянная ночь». Кроме всего прочего его участие в этом проекте имело целью как бы прикрыть зеленую молодежь, гарантируя телевидению, что затея вообще может удастся.

«Пробные съемки» были нашим последним фильмом-сборником и единственным по-настоящему получившимся. Перед этим мы сделали уже упомянутое «П.с.», подхваченное со студии Киношколы в Лодзи, а также «Картинки из жизни» по фельетонам Ежи Урбана «Кое-что из жизни». Это была не очень удачная мысль; превратить фельетон в кино еще труднее, чем экранизировать прозу Ивашкевича, для этого нужен талант Вуди Аллена. Между тем наши режиссеры либо увлекались фабулой и тогда не вмещались в метраж, либо напротив излагали суть дела так сжато, что становилось трудно понять, о чем идет речь. Развязки в фельетонах, согласно жанру неожиданные и смешные, куда-то исчезли, и в результате осталась безнадежная тягомотина, худший фильм из всех, какие мы произвели. Но этот опыт позволил нам позже сделать цикл «Семейные ситуации», который всем нам сослужил хорошую службу.

* * *

В 1972–1974 годах, кроме «Свадьбы» и «Земли обетованной», у нас в производстве не было ни одного фильма для кинотеатров. Мы сделали несколько среднеметражных картин для телевидения, но этого не хватало для того, чтобы загрузить работой съемочный коллектив, возникала угроза потерять лучших сотрудников. Поэтому мы взялись продолжить производство сериала «Сорокалетний», который ставил Ежи Груза по сценарию, написанному им с Кшиштофом Теплицем. Молодежь приняла это решение с неудовольствием; она полагала, что не наше дело снимать такие вещи. Для меня тогда это означало, что группа окончательно почувствовала себя союзом единомышленников, видевших смысл существования Объединения в достижении общей цели и исповедовавших общую художественную программу.

Руководя Объединением, я взял за правило, которого придерживался до момента роспуска коллектива, честно и вслух говорить молодым коллегам, что я думаю об их работах, невзирая ни на какие личные симпатии. Если фильм мне нравился, я хвалил его больше, чем надо, но если не нравился, то и ругал без

всякой меры. Этого, понятное дело, никто не любит; каждый хотел бы, чтобы о его слабостях умалчивали, даже ценой более умеренных похвал. Но так я понимал свою функцию художественного руководителя. Я полагал, что молодежь должна признать мой авторитет и с ним считаться, но для этого ей вовсе не обязательно любить меня. Наверное, именно поэтому между нами завязались здоровые, нормальные отношения. Я напоминал им постоянно, что они должны совершенствовать свои умения, в противном случае им придется записаться в партию, которая собирала неудачников и защищала их, ясное ело, не за так.

Иногда я задумывался, в какой мере образцом для работы «Х» было для меня Объединение «Камера» Ежи Боссака. Бос-сак хорошо разбирался в кино и еще лучше в сценариях. Он отлично знал мировой кинематограф и мыслил при этом свободно и широко. Снимал документальные фильмы, всегда на важные темы. Был для нас авторитетом. Объединение, в котором трудились Анджей Мунк, сценарист Ежи Ставинский, Войцех Хас и я, было местом постоянных дискуссий, бесед, встреч, так необходимых для творческой жизни. Боссак много лет был журналистом, профессия выработала в нем способность к точным формулировкам, свои замечания он всегда делал в письменном виде. Его суждения о фильмах «Человек из мрамора», «Канун весны» или «Все на продажу» можно было использовать в работе. Многое из того, что я вынес из «Камеры», я использовал в своем Объединении, из «Камеры» же я взял несколько сценариев: те же «Свадьбу», «Землю обетованную» и «Человека из мрамора», запущенные в производство и снятые у нас только спустя годы.

* * *

В Объединение «Х» вливалось все больше людей (в 1977 году, спустя пять лет с момента его основания, нас было уже 20 режиссеров), любой ценой я хотел эту группу сплотить. Несколько раз мы организовывали семинары, продолжавшиеся иногда несколько дней. Главный доклад, как правило, посвящался общей ситуации кинематографа в мире или тому, как мы оцениваем положение кинодел в нашей стране. Потом завязывались дискуссии, и хотя по завершении часто казалось, что мы ни к чему не пришли и ничего не произошло, на самом деле было по-другому.

Неоценимой фигурой в этом процессе нашей внутренней интеграции оказался Болеслав Михалек. Утренние часы он всегда проводил в Объединении, молодежь могла с ним поговорить, ей

было кому пожаловаться, поделиться своими планами, потому что Болеслав обладал, во-первых, необыкновенной терпеливостью, а во-вторых, умел проявить энтузиазм. Если планы были наивными, от них сразу отказывались, если нереальными, их авторам не оставляли иллюзий, только советовали, чтобы брались за темы, имеющие хотя бы малейшие шансы на проходимость в Управлении кинематографии. Кинообъединения в Польше никогда не достигли независимости в программировании своей деятельности. На протяжении всего их существования только однажды случился прорыв. Да, да, это я лично, воспользовавшись минутой обманчивой свободы, утвердил сценарий «Допроса». Пусть это и имело ряд последствий, печальный ряд которых замкнул роспуск Объединения «Х».

Иногда мы шли на компромисс. Сегодня, оглядываясь назад, я вижу, что все уступки, которые мы делали, чтобы спасти Объединение и дать возможность людям работать дальше, были не нужны. Не нужно было снимать «Сорокалетнего», не нужно было силком затаскивать к нам старших режиссеров, неуместных в этом молодом коллективе, надо было только терпеливо ждать, пока Объединение постепенно не окрепнет. Но Кинообъединение — не дискуссионный клуб, это кинопроизводящая организация, и здесь, как в каждой практической деятельности, случаются свои взлеты и падения. По счастливому стечению обстоятельств наши адепты умели писать сценарии; оказалось, что именно этот момент стал решающим в формировании облика «Х». Фальк, Агнешка Холланд, Каминский, Пивоварский, Бугайский, Зыгадло проявили себя как самые способные сценаристы в польском кино тех лет. Одни из них лучше писали сценарии, другие лучше ставили, но их фильмы всегда были о чем-то, они описывали и осмысляли окружавшую нас тогда реальную жизнь.

В 70-е годы я хлопотал, чтобы в период великой засухи, какой переживала польская проза, издать книгу под названием «Рассказы Объединения “Х”» и включить в нее, помимо реализованных текстов, оставшиеся непоставленными сценарии. К сожалению, краковское Литературное издательство отказалось делать такую книгу по политическим соображениям. От других объединений нас отличал также весьма редкий в институциях культуры демократизм. Каждый из моих младших коллег мог сказать мне, что он думает о моих фильмах, никто не обижался, никто ничего не скрывал, никто также не боялся в нашем офисе говорить вслух о политике. Каждые именины, дни рождений или премьеры фильмов становились поводом для встреч у нас дома. Это нас сближало. А Кристина уделяла особое внимание нашим встречам.

Занятый своими фильмами, я только часть времени мог отдавать Объединению; по правде говоря, коллектив формировался под материнской заботой Барбары и отцовской опекой Болеслава. Их отдача делу, их сердечность совершили нечто, по тем временам граничащее с чудом: постепенно наша молодежь поверила в факт, что человек человеку вовсе не волк.

Самым невротическим моментом в кино является переход молодых людей из киношколы в профессиональное производство. Очень многие сталкиваются тогда с непреодолимыми трудностями, потому что никто не желает давать новообращенному адепту ответственную работу в производстве, для этого существуют профессиональные ассистенты. Многолетняя ассистентура разрушительна, она лишает смелости и инициативы. Именно для инициативных молодых людей нужен был такой коллектив, как наш. Для этого мы взяли на себя «П.с.»; подхватили также фильм Мацея Лозинского «Как жить», начатый в Студии документальных фильмов, а также выпускной дебют Януша Киёвского «Индекс». Я несколько раз ездил в лодзинскую Киношколу, чтобы рассказывать студентам о нашем Объединении. В те годы мы внимательно следили за тем, что происходит в ГВКШ, хотя никто из нас там не преподавал.

Каждый из нас — Бася Слесицкая, Болеслав Михалек и я — жил под неусыпным контролем. Наше Объединение не было баловнем польской кинематографии и не могло рассчитывать на поддержку свыше. Поэтому, например, наша финансовая деятельность подвергалась более въедливой ревизии, чем в других местах, проверяли именно нас, людей ответственных и не выбрасывающих на ветер чужих денег. Несколько раз на нас насылали фискальный сыск; мы не могли себе позволить ни малейшей небрежности в этой области, потому что она могла привести к незамедлительному роспуску Объединения.

То, что мы работали дешево и, составляя сметы, не предусматривали никаких «запасов» (как это происходило в большинстве объединений), было возможно благодаря разумной организации труда. Чтобы действовать рационально, кинообъединение должно располагать двумя параллельно работающими съемочными группами. В течение года они должны делать по четыре фильма, переходя от режиссера к режиссеру, с фильма на фильм. Но чтобы нанять две такие группы, нужно иметь приготовленные для каждой четыре фильма — восемь отдельных проектов. Наши группы состояли из действительно высококвалифицированных специалистов, всегда готовых помочь молодым режиссерам.

Перелом 1981 и 1982 годов стал пиком нашей деятельности:

«Одинокая женщина» Агнешки Холланд, «Большой забег» Ежи Домарадского, «Верная река» Тадеуша Хмелевского, «Допрос» Ришарда Бугайского, по моему мнению, один из самых выдающихся дебютов во всей польской кинематографии, и замечательная «Мать Королей» Януша Заорского. К моменту введения военного положения мы располагали настоящим сокровищем. Моей целью было довести до конца производство этих картин, но 13 декабря были прерваны все киноработы: студии, лаборатории и Союз кинематографистов, председателем которого я все еще оставался, были опечатаны.

* * *

Открытое письмо заместителю министра культуры и искусства по делам кинематографии Стефану Стефанскому:

Париж, 12 мая 1982 г.

«Господин министр, должен поставить в известность, что не могу согласиться с процедурой сдачи фильма «Допрос» Ришарда Бугайского, состоявшейся 23 апреля 1982 года. Этот фильм поставлен в руководимом мною Объединении «X», и я сделал все, чтобы принять участие в его сдаче. Мы вовремя доставили в Комитет картину. Я специально приехал из Парижа в Варшаву, прервав подготовительные работы по фильму «Дело Дантона», — к сожалению, во время моего пребывания в Варшаве приемная комиссия по неясным причинам не была созвана, видимо, ожидали момента, когда у меня начнутся съемки в Париже и за границей окажутся также завлит и директор Объединения «X».

Я внимательно ознакомился с ходом сдачи и после тщательного его изучения должен заявить, что мы давно уже не имели дела с чем-либо столь же опасным. Большинство участников в ходе дискуссии выказало полное отсутствие компетентности, необходимой для того, чтобы заседать в такого рода комиссии, то есть, не будучи квалифицированны, для того чтобы оценивать художественные достоинства кинопроизведения, они занимаются исключительно его политической стороной. Комиссия по приему фильмов была созвана — и в этом плане действовала в течение многих лет, — как совещательный орган при министре, чтобы помогать ему и авторам оценивать фильм с точки зрения его

художественной ценности, ибо для политической оценки фильма существуют сам министр и Главное управление по контролю за публикациями и зрелищами.

Быстрое превращение части наших коллег в цензоров свидетельствует о том, что — как заметил господин Васьковский — они скорее должны собираться в другом месте. Впервые во время сдачи фильма в зале произошло огорчительное происшествие: люди, которых можно было подозревать в положительном отношении к картине, вынуждены были покинуть помещение до того, как им предоставили слово. Они были выгнаны Вами, несмотря на то, что по должности являются членами комиссии, а своим творчеством заслужили высокую репутацию в области кино. В этих обстоятельствах действия комиссии я считаю противоречащими интересам искусства кино, а сама комиссия не представляет для меня никакого авторитета.

Перехожу к конкретным высказываниям режиссеров Петельского, Порембы и Васьковского. Среди прочего Васьковский говорит следующее: «…таким образом, я предлагаю внимательно проанализировать, исследовать, проследить, кто конкретно ответствен за запуск этого сценария в производство. Потому что мое первое замечание сводится к тому, что этот фильм попросту не мог быть сделан за наши деньги <…>. Я бы хотел развить свой упрек, а именно: как произошло, что после введения военного положения в нашей стране этот фильм был завершен? Кто ответит за его завершение? Полагаю, нам предстоит еще долго размышлять на эту тему, возможно, в несколько ином составе».

Коллега Васьковский! Когда вы говорите о деньгах, на которые сделана картина Бугайского, вы должны помнить, что со всей определенностью это не ваши деньги, как известно, ни один из ваших фильмов не принес прибыли, а мои зарабатывали на кинематографию. Нашей целью, целью Комитета спасения кинематографии, в работах которого и вы принимали участие, было создание модели кинематографии экономически независимой, самоокупаемой, а в перспективе и прибыльной. И когда вы сегодня говорите о «наших деньгах», вы забываете, что вы и ваши друзья снимаете свои картины на пленке, купленной за доллары, полученные от продажи моих фильмов, тех самых, которые вы теперь так атакуете. Вы

взываете к прокурору. Я предлагаю, чтобы прокурор, прежде чем он займется фильмом «Допрос», занялся делом о ваших девяти сценариях (об этом деле говорил представитель Верховной контрольной палаты во время слушаний в Комиссии сейма по вопросам культуры, в которых я принимал участие). За эти 9 сценариев вы получили деньги, но фильмов по ним так и не поставили. Тот факт, что вы являетесь первым секретарем парторганизации кинематографистов, не может освобождать вас от ответственности.

Коллега Петельский дезавуирует художественные достоинства фильма Бугайского, утверждая как неоспоримый факт, что этот режиссер «не умеет клеить пленку». Если бы коллега Петельский умел так «клеить пленку» и так режиссировать, как дебютант Бугайский, вероятно, значительная часть его комплексов не изводила бы кинематографическое сообщество в течение долгих лет, вплоть до дня сегодняшнего. Тот, кто не способен увидеть в «Допросе» блестящего кинодебюта, вообще не имеет права давать оценку фильмам и заседать в комиссии, задача которой такие оценки давать.

Наиважнейшим среди этих трех высказываний является речь нашего «старого друга» Богдана Порембы. Так же, как и он, я придерживаюсь мнения, что драматические моменты нашей истории необходимо высветлить до конца. Для меня бесспорно, что за теми, кто показан в «Допросе», стояли значительно более могущественные силы, принуждавшие этих мелких функционеров играть их подлые и трагические роли. Сегодня в Польше ни для кого не секрет, что это за силы. Я хорошо помню, что, когда в 1946 году меня задержали и допрашивали в Кракове на площади Свободы, в этом здании действительно звучал чужой язык, но это не был еврейский язык. И если бы этот факт нашел правдивое отражение в фильме Порембы о тех временах, мы все были бы за такой фильм ему глубоко благодарны.

Выводы: Если такая практика, какую показала эта сдача, будет осуществляться и впредь, Вы, господин министр, окажетесь на кратчайшей дороге к тому, чтобы вконец рассорить небольшую группу партийных кинематографистов с большинством нашего сообщества. На эту опасность я не раз обращал внимание в своих выступлениях в качестве председателя Союза польских

кинематографистов. Я боюсь, что зло, существующее в нынешней комиссии по приемке фильмов, усилится в том органе, который Вы теперь создали — в сценарной комиссии, я вообще полагаю, что создание этой новой комиссии отбрасывает нас в мрачные пятидесятые годы. Не для того мы создали зрелую и динамичную кинематографию, не для того развивали художественную инициативу и самоуправление в объединениях, чтобы теперь реанимировать безнадежно скомпрометированные и осмеянные органы.

Кончая, выражаю надежду, что, ознакомившись с моим письмом, Вы, господин министр, созовете достойных и компетентных людей, которые осуществят повторную приемку фильма «Допрос».

Художественный руководитель Объединения «Х»
Анджей Вайда

P.S. Поскольку в период военного положения все письма на родину следует посылать в незаклеенных конвертах, единственная форма, какой я могу доставить вам это письмо, есть форма открытого письма.
А. В.».

Когда я сегодня читаю это письмо, я сам удивляюсь его форме, открытость которой превышает все принятые тогда ограничения. Это вовсе не потому, что писал я его в Париже, никогда в жизни у меня не было никакого другого паспорта, кроме польского. Вдобавок, как я уже упоминал, именно я был ответствен за возникновение «Допроса»; воспользовавшись общим политическим замешательством в 1981 году, я утвердил сценарий и запустил его в производство. Больше того, при поддержке Марека Новицкого, вице-председателя СПК, я уговорил военный совет при Министерстве культуры разрешить нам довести картину до конца.

На что я рассчитывал, когда писал это письмо? Откровенно говоря, не знаю. Я считал «Допрос» фильмом необычным, а работу Кристины Янды в нем самой сильной ролью в польском кино, сравнимой с ролью Цибульского в «Пепле и алмазе». Фильм Бугайского стал венцом моей продюсерской деятельности, я был готов отдать за него все, а против меня, как я тогда думал, стояло полудохлое чудище с по-вы-дер-ган-ны-ми зубами.

Несмотря на роспуск Объединения «Х», его сценарии, его Идеи, его режиссеры продолжали существовать. Агнешка Холланд, Збигнев Каминский, Януш Киёвский оказались за

границей, уехал и Ришард Бугайский. Остальные перешли в другие объединения. Но они явились туда с приданым, со сценариями, которые писались в нашем Объединении, и замыслами, которые надеялись реализовать в будущем.

Осуществилась своего рода «месть из-за гроба». Заорский получил в Локарно Гран-при. «Jesterday», фильм по нашему сценарию, снятый Пивоварским уже после ликвидации «Х», получил премии в Венеции и Сан-Себастьяне. В 1986 году в Гданьске наградили Ежи Доморадского за наконец выпущенный цензурой «Большой забег», там же получил премию Феликс Фальк за картину «Был джаз». Потенциал, накопленный в течение десяти лет нашим объединением, после его ликвидации раскрылся в фильмах и режиссерах, которые понесли наши идеалы в мир. Кроме всего прочего, они научились совместной работе, сосуществованию с другими, без чего деятельность режиссера для него самого и для окружающих превращается в муку.

Я понимал, что Объединение «Х» помимо прочего явится школой для тех, кто в будущем сами будут руководить объединениями и студиями. Поэтому я просил, чтобы в мое отсутствие (я ведь не прерывал своей режиссерской работы) меня заменяли по очереди молодые. Мой заместитель разговаривал о сценариях своих коллег, поневоле погружаясь в работу других, а не только свою. Он должен был заглушить собственный эгоизм и превратиться в лояльного советчика. Через эту школу прошли Агнешка Холланд, Збигнев Каминский, Януш Заорский, Анджей Котковский, Януш Киёвский. Я хотел, чтобы как можно больше коллег прошли эту школу, потому что был глубоко убежден, что идея объединений, независимо от того, как сложится судьба нашей кинематографии, есть идея, без которой при том режиме кино не могло существовать, да и в новом она по-прежнему может служить примером самоорганизации художников.

«Сделайте фильм о нас!»

Дорогой тов. Вайда
обращаюсь к вам с просьбой. Поскольку фильм снят по моей биографии наверное мне положена какая-то часть. Дорогой товарищ фильм удачный, он хороший, историчный так все тогда делалось как в нем показано мне только очень жалко люди видят на экранах мои рекорды а я ничего от этого не имею. Прошу продумать этот вопрос.

Ожанский Петр

Новая Гута 7.10.1977 г. [66]

Я никогда не был партийным товарищем, а «Человек из мрамора» не основан на биографии Ожанского — Александр Сцибор-Рыльский использовал в сценарии очень много почерпнутых из жизни историй. Однако досада бывшего передовика труда имела под собой основание.

Этих людей использовали, сталкивали с окружением, превращали в звезд кинохроники и газет, а когда движение рухнуло, их предоставили самим себе, здоровье их было подорвано перегрузками, они никому больше не были нужны. Подобные манипуляции я и хотел показать в своем фильме. Это заметил и похвалил Ожанский и даже принял всю историю за свою собственную, хотя, насколько я знаю, он не примкнул к сопротивлению и его не постигла судьба Матеуша Биркута.

* * *

Летом 1980 года на Верфи им. Ленина в Гданьске уже некоторое время шли переговоры рабочих с правительством, но на этом этапе до Варшавы доходили только обрывки информации. Союз кинематографистов, председателем которого я тогда был, отвоевал право фиксировать важные исторические события для архивных целей без предварительной цензуры, группа со Студии документальных фильмов уже работала на верфи. Я решил съездить к ним.

Охрана из рабочих-забастовщиков на проходной узнала меня и проводила в зал заседаний, а один из корабелов предложил напрямую:

— Сделайте фильм о нас…

— Какой фильм? — спросил я.

— Человек из железа, — ответил он, не раздумывая.

Я никогда не делал фильмы на заказ, но этот вызов я не мог не принять. Ко мне возвращалось эхо «Человека из мрамора», финальная сцена которого завершалась именно у ворот верфи. Она могла стать хорошим началом нового фильма.

* * *

Совершенно очевидно, что без обращения к событиям 1970 года и социальным протестам на Побережье нельзя понять, что произошло здесь в 1980 году. Мои старания показать их сразу же, еще в 1970 году, не увенчались успехом. Но теперь власть ослабела, и соответственно возросли шансы представить это на экране. Александр Сцибор-Рыльский с удовольствием взялся писать новый сценарий, я же тем временем в своей глубокой наивности пошел поговорить с генералом Ярузельским о танках, которые требовались для съемок сцен, воспроизводящих события в Гданьске и Гдыне в 1970 году. Это была моя первая встреча с генералом. Он как-то очень быстро выпытывал, насколько я осведомлен о тех событиях. Сам он от них дистанцировался, утверждая, что ответственным за ту операцию был генерал Корчинский. Очень негативно оценил моральную позицию Зенона Клишко и принялся защищать армию.

— Сколько убитых было тогда на Побережье?

— Официально около 50 человек, — ответил я.

— А каким должно быть соотношение убитых и раненых? Вы как сын офицера обязаны это знать.

Я отвечал без промедления: «В уличных боях на одного убитого может приходиться от семи до десяти раненых».

— Именно, но столько раненых не было. Вот и доказательство того, что армия не хотела стрелять в соотечественников.

Сказав это, генерал встал и вышел в соседнюю комнату. Оттуда принес какую-то бумагу.

— Вы знаете приказ, который маршал Пилсудский отдал армии после майского переворота?[67]

Я пробежал глазами короткую цитату. Маршал сравнивал противоборствующие стороны с братьями, которые время от времени схватываются в драках, но никогда не перестают быть

братьями… Намек я понял. О танках речи больше не было.

В том разговоре генерал показал себя серьезным и ответственным политиком. К сожалению, таксист, работавший с нами на этом фильме, большой любитель новейшей истории Польши, упорно читавший «Нове дроги» — теоретический орган партии, показал мне информацию о пленуме, посвященном декабрьским событиям 1970 года, в ходе которого Ярузельский благодарил армию и спецслужбы за наведение порядка на Побережье. Одно противоречило другому.

* * *

Намерение сделать продолжение «Человека из мрамора» возникло раньше, еще до того, как я получил «заказ» на верфи. Мы видели в главных героях — я имею в виду Кристину Янду и Юрека Радзивиловича — будущее, надежду и хотели об этом говорить еще. Но, как я уже писал, первый фильм в течение четырех лет с трудом пробивался на экраны. О каком уж продолжении тут было говорить.

Теперь «Человек из железа» делался быстро, день за днем, несмотря на огромные трудности, прежде всего сценарные. Мы постоянно узнавали новые факты, которые хотелось тут же поместить в фильм, вследствие этого другие, очевидные или уже известные, следовало из сценария изымать. К счастью, я был не один. Очень мне помогла Агнешка Холланд, написав некоторые сцены и диалоги, потребность в которых возникала после многочасовых разговоров с участниками событий. Некоторые рассказы и воспоминания, например, Богдана Борусевича, оказались необычайно «кинематографичными». Мы учились разбираться в новой реальности и показывать ее на экране, что было совсем не просто.

Во время первого посещения верфи я познакомился с Лехом Валенсой. Меня поразили его спокойствие и трезвая оценка ситуации, разительно не похожая на те интеллигентские страсти, которые кипели в Варшаве.

Пройдя проходную гданьской верфи, ты почему-то сразу же начинал ощущать абсолютную безопасность, свободу и независимость. Это меня поражало. В Варшаве мы жили проблемами кадровых перестановок в партийных верхах и правительстве, а рабочих верфи это абсолютно не занимало, они не намеревались менять правительство или руководство партии. Их интересовала перемена своей, а не чужой судьбы. Никто здесь не слушал радио и не обращал внимания на телевидение. Тут я

впервые увидел, как обманчива была податливость людей на пропаганду, как переоценивали результаты ее воздействия коммунисты.

Рабочие, которые производят сложные вещи, развиваются сами. Ведь группа людей, строящих корабль, должна иметь сознание несравненно более сложное, чем человек, копающий землю или грузящий на вагонетку уголь. Их организация, способность к коллективному действию естественны. Пролетариат существует именно в такой системе организации; что же удивляться, что наступает момент, когда он решает воспользоваться ею для своих целей. На лекциях по марксизму в краковской Академии изящных искусств меня учили, что самоорганизация пролетариата — это неизбежный этап его развития и становления.

«Человек из железа» пробовал ответить на вопрос, как стало возможным подписание гданьских соглашений. Для этого я, повторяю, должен был начать с поражения рабочих на Побережье в 1970 году, потому что со смертью Матеуша Биркута начинается сознательная жизнь его сына Мацека Томчика.

Теперь, в 1980 году, я уже мог снимать сцену с дверью, на которой демонстранты несут тело убитого рабочего. Ту самую, которая в 1976 году должна была завершить предыдущий фильм. Я мог это делать, потому что за моим фильмом стояло многомиллионное профобъединение «Солидарность», которое, если потребуется, готово был его защитить.

В сценарии значилось, что мы должны показать перестрелку на железнодорожном мосту в Гдыне. В съемках не участвовали не только танки, в которых отказал генерал Ярузельский, в них не принимал участия ни один милиционер в мундире гражданской милиции, хотя мы снимали на улицах и в поездах, не останавливая движение. Делать было нечего, мы должны были рискнуть и вывести на улицы статистов и актеров в милицейской и армейской форме, что не случалось ни разу в истории нашей кинематографии. Как, каким образом Барбара Слесицкая нашла эти несколько десятков мундиров, останется ее тайной. Одолженные у частных владельцев автомобили и мотоциклы без их ведома были перекрашены водной краской в серый цвет, и вся операция в полной тайне всего за несколько часов осуществилась на территории близлежащей автобазы.

В назначенный час, когда камеры были готовы, открылись ворота, и вся кавалькада двинулась в оговоренное место, изображая милицейскую операцию. Две камеры безошибочно регистрировали ее, объединяя с актерскими сценами. Потом я подал знак, и колонна с шиком вернулась на базу, где Аллан

Старский уже ждал со своими людьми, чтобы незамедлительно стереть «следы преступления»: с машин исчез противный серый цвет, с них отклеили большие белые буквы Г и М[68]. Буквально через минуту владельцы уже привинчивали свои регистрационные знаки и затем по одному исчезали за воротами, забрав с собой переодевшихся в свои одежды статистов. Съемки этой сцены продолжались не больше 15 минут.

* * *

Мы начали снимать в январе 1981 года, а уже в июне с готовой копией «Человека из железа» в обществе Барбары Пец-Слесицкой и Кристины Захватович через Сталёву-Волю и Познань я отправился в Гданьск, чтобы показать наш фильм тем, кто больше всех его ждал. И поныне я ощущаю двойное удовлетворение: во-первых, я не остановился перед художественным риском, какой всегда сопряжен с разработкой актуальной, животрепещущей темы; во-вторых, мы успели завершить фильм до введения военного положения. Я ни на минуту не сомневался в том, что власти нарушат подписанные в Гданьске соглашения и сделают это при первом удобном случае. Впрочем, об этом сказано в самом фильме, в диалоге завершающей его сцены звучит предупреждение. После радостного братания рабочих и представителей государственной власти к уже открытым воротам верфи подъезжает партийный функционер — противник соглашения и говорит: «Пан Винкель, не огорчайтесь вы, эти соглашения ничего не стоят, никакие нормы закона не признают договоров, подписанных под нажимом».

В монтаже эта сцена то оставалась, то выпадала по требованию оптимистов из съемочной группы, которые хотели от меня в финале безоговорочной победы «Солидарности». Однако перед самой сдачей фильма я окончательно восстановил ее — и таким образом оказался пророком, потому что несколько месяцев спустя танки Ярузельского въехали на улицы польских городов, подтвердив тем самым, что соглашения с обществом коммунистическая власть и в самом деле может заключить только вынужденно и под давлением… Это были те самые танки, в которых генерал отказал мне осенью 1980 года.

Однако прежде, чем все это случилось, «Человек из железа» успел выйти на экраны. Разумеется, не обошлось без попытки подвергнуть его цензуре. Длинный список необходимых «поправок», составленный Управлением по кинематографии,

серьезно ограничивал смысл картины. Позиция Министерства культуры и искусства и Эугениуша Мельцарека была решительной:

> «В фильме проступает тенденция представить события как происходящие в полицейском государстве, и эти элементы следует подвергнуть изменению, чтобы не искажать реального образа Польши и происходящих в ней перемен.
>
> <…> предлагаются следующие корректировки:
>
> — вырезать текст в ходе диалога, касающегося политической напряженности в стране, который звучит так: «партийная монополия от яслей до могилы»;
>
> — убрать выступающий дважды текст народной баллады об убитом в декабре 1970 года Яне Вишневском либо оставить его только раз — в квартире Томчика, изъяв из текста баллады выражения: «бандиты из Слупска», «кровавые менты», «против ментов, против танков»;
>
> — отказаться от документальной части фильма, показывающей сцены задержания на улицах в 1970 году — сцену избиения милиционером задержанного;
>
> — убрать сцену вылавливания из Мотлавы утопленника. Сцена однозначно указывает, что силы госбезопасности совершили тайное убийство деятеля КОРа.[69] Изъятие сцены вместе с фрагментом текста «весь народ не утопят»;
>
> — убрать кадр удара в живот Томчика после окончания обыска в его квартире;
>
> — убрать сцену упражнений кап. Вирского в зале с манекенами;
>
> — трижды в фильме возникает дело о ликвидации могил людей, убитых в декабре 1970 года. Предлагается изъятие этих фрагментов;
>
> — несколько раз в ретроспективах показана сцена, в которой группа лиц несет убитого в декабрьских столкновениях 1970 года. В первой ретроспективе звучит фонограмма милицейских переговоров, касающихся этой сцены. Предлагается ограничиться одной этой сценой, убрав подслушку комментариев милиции по рации;
>
> — убрать эпизоды текста, касающиеся возможности вмешательства «наших испытанных друзей» (кап. Вирский), фразу деятелей КОРа «вместо того, чтобы поджигать комитеты, следует основывать собственные» и

термин КОР, который звучит в фильме (согласно обещаниям создателей фильма от 14.XI.80 года);

— убрать сцену, когда Томчик на территории верфи произносит фразу об истязаниях рабочих в Радоме и избиении рабочих на Урсусе;

— предлагается обдумать изъятие предпоследней сцены о бумажных соглашениях, формулировку «отца убила милиция в Гдыне», упоминание фамилии Кочолека.

Варшава, 14.V.1981».

Привыкнув за долгие годы к тому, что деваться некуда, приходится вступать в торг, я и на этот раз поступил так же, в результате чего дал согласие вырезать ряд сцен. Только спасительное влияние Кристины Захватович и Барбары Пец-Слесицкой остановило этот пагубный процесс. Они втолковали мне, что все изменилось и в споре с руководством кинематографии я не один: за мною «Солидарность». Я решительно отказался делать всякие поправки и, исключая сцену с вылавливанием из Мотлавы трупа деятеля КОРа, все в фильме осталось на своих местах.

После приемки картины 19 мая Комиссия оценки художественных фильмов подписала разрешительное удостоверение фильма. В решении использована удобная формула о том, что картину, оцененную как выдающуюся, следует воспринимать как «личное высказывание художника, не претендующее на результат социологического или исторического обобщения…»

Разумеется, право на такое обобщение все еще имела исключительно партия, но, чтобы вырвать признание своей правоты, она вынуждена была вывести на улицы танки.

Меня изумляли эти минуты слабости властей и их новые попытки вернуть себе утраченный авторитет: эти качели долго не качались, выпустить картину на экраны заставили десятки телеграмм с подписями коллективов заводов, шахт и верфей. Выступая на первом съезде «Солидарности», я публично благодарил за это:

«Когда я боролся за то, чтобы «Человека из мрамора» выпустили на экраны, я был вынужден обращаться к властям, просить и умолять. Через четыре года, после того как был сделан «Человек из железа», я встретился с теми, кому этот фильм предназначен — с жителями Гданьска, Гдыни, Щецина и Познани. Их поддержка, а также поддержка всех тех деятелей нашего объединения

и профсоюзных групп, которые обратились к государственной власти, привела к тому, что вы смогли увидеть «Человека из железа» на экранах всей нашей страны.

С этой трибуны хочу всех вас сердечно поблагодарить и еще раз заверить, что польские кинематографисты с вами навсегда. Спасибо!»

О том, что без поддержки «Солидарности» судьба «Человека из железа» могла сложиться совершенно по-другому, свидетельствует опубликованная в «Политике» в феврале 2000 года записка-экспертиза из архива отдела культуры ЦК ПОРП. Редакция дала ей заглавие «Мы не убивали Биркута»…

«Фильм оценивался с точки зрения его восприятия сотрудниками гражданской милиции и службы госбезопасности. Их восприятие будет категорически негативным, что определяют среди прочих следующие фрагменты фильма:

1. В ряде сцен показаны примеры незаконных действий функционеров ГМ и СБ. Например:

— издевательства над невинными людьми при помощи палок в местах заключения; <…>

— многочисленные примеры избиения граждан. Среди прочего на это дает намек пластырь на виске Томчика после выхода его по отбытии срока, сцена обыска квартиры Томчика и удар офицера СБ (nota bene: эта сцена напоминает экранные обыски, проводившиеся гестапо).

2. Не отвечает истине приписываемый ГМ факт расстрела Биркута в декабре 1970 года на мосту[!].<…>

3. Сцена с манекеном наверняка будет воспринята зрителями как акт систематической подготовки сил ГМ и СБ к расправам с народом. Стоит добавить, что упражнения с милицейской палкой на манекенах имеют место во время августовской забастовки.

4. Чрезвычайно вредное впечатление произведет финальная песня фильма, агрессивно направленная против ГМ. <…>

В сюжете всего фильма сотрудники ГМ и СБ выступают как представители консервативных сил, которые всегда служили злу — в 1968, 1970, 1976 и 1980 годах. Им приписывается провокация событий 1968 года и тотальная слежка за широкими кругами

общественности. <…>

Функционеры ГМ и СБ воспримут также другую мысль фильма — именно они были почти исключительными возбудителями гнева рабочих из-за своих непродуманных действий в течение десятка лет, предшествовавших августу 1980 года. Такое обвинение сформулировано под адресом кадров низшего ранга — от капитана и ниже. Они показаны как грубые, самоуверенные, деморализованные и тупые исполнители чьих-то ошибочных решений.

По моему мнению, фильм не должен быть показан в стране, во всяком случае, в актуальной социально-политической ситуации, равно как и в обозримом будущем, в том числе потому, что его последствием был бы подъем волны недоброжелательности или даже ненависти к сотрудникам структур внутренних дел.

В. Гжелец

Варшава, 26 июня 1981 года».

* * *

Однако мнение В. Гжельца не помешало выходу нашего фильма в прокат. Власть не могла, как раньше, не допустить картину до показов на заграничных фестивалях. «Человек из железа» попал на Каннский кинофестиваль как раз на пике интереса к Польше и «Солидарности». Впервые мы представляли свой фильм без чиновников, сами, приняв на себя всю ответственность. На фестивале наши шансы внимательно изучал Болеслав Михалек, он точно оценил ситуацию в телеграмме в Варшаву:

«Огромный интерес к фильму тчк его шансы выше чем мы предполагали и оценивали потому что главные контркандидаты постепенно отпадают тчк в этой ситуации твое присутствие на пресс-конференции абсолютно необходимо тчк знаю что говорю тчк обнимаю жду тчк болеслав».

Нет ничего удивительного в том, что «Человек из железа» оказался в центре внимания фестивальной публики. Победила «Солидарность», а вместе с нею ее фильм. Среди многих писем и поздравлений меня особенно тронули строчки давнего директора Центрального управления кинематографии, напомнившие мне еще раз болезненный факт недопущения политическими

властями «Пепла и алмаза» на международные фестивали:

> «Многоуважаемый пан Анджей, от всего сердца, очень сердечно поздравляю с завоеванием Золотой пальмовой ветви фестиваля в Канне. Когда я вспоминаю триумфальный прием «Пепла и алмаза» на внеконкурсном показе в Венеции 1959 года, я не могу отогнать мысль: если бы нам разрешили тогда исполнить просьбу руководства фестивалей в Канне или в Венеции и представить [тот фильм] в качестве участника официального конкурса, то скорее всего сегодня я бы поздравлял Вас с новым завоеванием наивысшей награды.
>
> Сердечно жму руку
> *Ежи Левинский*».

Я часто бываю несправедлив; не исключено, что и в той киноадминистрации работали люди, благосклонно относившиеся к «Человеку из железа». Может быть, и они способствовали его успеху? Может быть… Хотелось бы в это верить.

Через год, уже во время военного положения, до нас дошла редакционная статья журнала «Искусство кино», названная «Анджей Вайда: что же дальше?» и почти целиком смонтированная из цитат, взятых из польской прессы. Мои критики во главе с Зигмунтом Калужинским могли радоваться: наконец-то нашелся кто-то, кто по достоинству оценил их старания и всерьез принял то, что они писали. Ссылаясь на их мнения, статья ставила своей целью меня уничтожить.

Московский журнал предрекал мне жалкий конец, но политическая жизнь, хотя и медленно, но неумолимо текла дальше. В 1989 году мои друзья-кинематографисты в Москве пробудились к действию. Они вызвали меня, чтобы я возглавил жюри их кинофестиваля. А журнал «Искусство кино» пригласил меня на встречу в редакции. Я согласился без колебаний. Мы сидели друг против друга — та публикация не была подписана именем автора, там стояло короткое «Редакция» — и долго смотрели друг другу в глаза.

* * *

«Человек из железа» вызвал живой отклик, многие зрители нашли в нем не только свои переживания, но нечто большее — надежду на настоящие перемены в Польше. Этот фильм ввел меня в гражданские комитеты и включил в подготовку к выборам в

сейм 1989 года, позже определилось, что в Сенат Речи Посполитой. Во время выборов воеводский комитет ПОРП в Сувалках (я выдвигался от своего родного города) расклеил на стенах и заборах такой стишок против меня:

Режиссеру издалёка
Нету дела
До простого человека…

Однако для моих избирателей я уже не был «режиссером издалёка»; «Человек из железа» сблизил меня с людьми, которые требовали перемен в стране и видели во мне своего представителя.

Несколькими годами позже я принял участие в радиопрограмме, где слушатели по телефону задавали вопросы приглашенному гостю. Какой-то мужчина, объяснив, что звонит с заправочной станции, расположенной где-то далеко от Варшавы, спрашивал: как в моих руках оказалась пленка с записью милицейских переговоров по рации в Гдыне в 1970 году, когда рабочие несли на двери убитого человека?

— Не знаю и скажу откровенно, никогда особенно не интересовался, как эта пленка попала в руки группы «Человека из железа». А вы несли эту дверь?

— Нет, на пленке мой голос…

Я не знаю, кто этот мужчина сегодня, какое у него положение, чем зарабатывает себе на жизнь. Я только понял, что он хочет меня попросту допросить, выведать, как, через кого я добыл эти материалы, предназначенные для сугубо служебного пользования. Так я еще раз убедился, что и впредь мне будет нелегко понять каждого простого человека.

* * *

Что составляло подлинную силу «Человека из мрамора»? Наверняка то, что в центре повествования стоял рабочий. Главный обман коммунистической системы заключался как раз в том, что власть правила от имени рабочих. Это был первый фильм к востоку от берлинской стены, в котором рабочий говорил своим голосом о своем положении и о своем отношении к власти. Что же удивляться, что сценарий Сцибора-Рыльского дожидался своего часа аж двенадцать лет.

От меня хотели, чтобы я снял продолжение этих двух фильмов. Но о чем мог бы быть третий фильм? В 1990 году я снял

бы фильм эйфорический, победный; потом, в 1993-м, он был бы фильмом о распаде «Солидарности», о том, что общество, отбрасывая «Солидарность», уповает на посткоммунистических левых. Я был бы вынужден говорить о распаде «Солидарности», но я этого не хотел. Это ведь «Солидарность» дала мне крылья.

Когда в «Псах» Пасиковского я увидел сцену, в которой пьяные гэбисты под гогот толпы несут на двери еще более пьяного журналиста, «редактора-тряпку», и его, как и в «Человеке из железа», играет Мариан Опаня, я обомлел, но, поразмыслив, пришел к выводу, что Пасиковский попал в яблочко: именно эта сцена стала предвосхищением будущих событий. Увы, гоготали не только гэбисты на экране, также от души потешалась публика в зале. Тогда я понял, что произошла какая-то радикальная перемена в психике нашего общества. Так и получилось: я стал свидетелем победы СЛД на выборах 1993 года[70].

Тогда в день выборов ровно в 18 часов в редакции ежедневной газеты «Речьпосполита» собралось с полтора десятка политиков разных ориентаций, журналистов, людей с телевидения и радио. Мы ждали прогноза результатов, подготовленного сопотской Лабораторией изучения общественного мнения. Наклеенная на стену таблица с цифрами тянулась от потолка до пола. Шеф Лаборатории стоял молча, ожидая очередных данных, а когда наконец ему принесли листок, долго с интересом вглядывался в него и затем перевел взгляд на стену. В абсолютной тишине я услышал слова: «Принесите лестницу». Он забрался на нее и почти под самым потолком прикрепил листок с надписью «СЛД».

Покидая спустя полчаса редакцию, я уже держал в руках номер «Речьпосполитой» с напечатанным на первой полосе сообщением о победе левых и цветной схемой распределения политических сил в сейме. Через пустой город я погнал в «Газету Выборчу», где царило благословенное спокойствие. Я отыскал Адама Михника и положил на стол перед ним свою добычу; режиссерское любопытство подмывало меня увидеть, какую мину сделает он в этой новой игре.

Михник не хотел верить и, как настоящий конспиратор, заподозрил, что я принес фальшивку. Мне пришлось убеждать его, что это правда. Когда я уже шел к выходу, на лестнице услышал отчаянный крик главного: «Водки мне!»

* * *

Мои сомнения, делать продолжение «Человека» или не

делать, совершенно неожиданно завершились несколько лет тому назад в кинотеатре «Культура» в Варшаве после просмотра английского фильма «Полная обнаженка». Фильм рассказывает о безработных, которые задумали зарабатывать мужским стриптизом. Мой восторг по поводу этой картины не имел границ. Недаром Маркс сказал, что история повторяется, но во второй раз она является в форме фарса. И у нас было такое чувство, что что-то подобное произошло с нашей «Солидарностью», но это было такое личное и такое болезненное, что мы предпочитали не называть вещи своими именами.

В Англии раны, которые миссис Тэтчер нанесла британской промышленности и ее профсоюзам, удалось залечить лишь спустя 20 лет; сегодня там уже никто не обольщается надеждой на возврат старого доброго времени. У нас же смеяться над нашим поражением еще нельзя, хотя лучшего завершения эпопеи семьи Биркутов на экране трудно вообразить: Ежи Радзивилович, догола раздевающийся перед дамской публикой с согласия Кристины Янды! Но у меня эта картинка вызывает боль, и все во мне бунтует против такого подведения итогов «Солидарности». Биркут — это название вида небольшого орла, об этом можно узнать из энциклопедии природы, а как справедливо говорит Станислав Выспянский в «Свадьбе»:

> Но в навозе копошиться
> Никогда орел не будет,
> вот и пусть сам пан рассудит:
> вы такой, а я другой[71].

Я от души смеялся на фильме «Полная обнаженка», восхищался интеллектом режиссера и свободой его сценариста, но с нашими делами мне было не до смеха.

* * *

Никогда не прощу себе, что, вместо того чтобы позволить загнать себя в Сенат, сразу после выборов 1989 года не занялся разработкой плана парада Победы. Увы, мне не хватило духу, у меня отказало воображение. А скорее всего чудились мне долгие годы постепенных перемен к лучшему. И такого рода перемены не вяжутся с торжествами, о которых я здесь говорю. Сестра моего отца незадолго до своей смерти в 80-е годы рассказывала мне, как Куба — так она называла отца — молодым офицером приехал в Шаров, откуда происходила вся наша семья (в ту пору наша

фамилия писалась через «у» — Wayda, а не Wajda, как теперь). Приехав, он засучил рукава и «мобилизовал» родственников перестраивать сарай в туалет, хотя испокон веков здесь не слыхивали о таком сооружении. Коммунистическая пропаганда высмеивала предвоенного премьера Славоя Сладковского, будто он только и оставил после себя так называемые «славойки», то есть такие аккуратненькие будки с вырезанным в дверях сердечком. В ПНР «славойки» заменяли пародией на цивилизацию — клозетами с отваливающимся кафелем, вечно засоренным сливом и постоянным страхом туда войти.

Странно, но все изменилось, как сон, в течение каких-ни-будь нескольких месяцев свободы. Я не принимал участия ни в одном решении парламента по этому вопросу. Я не слышал также о каких-либо налоговых послаблениях для предпринимателей, которые взялись бы навести санитарный порядок в своих отелях, ресторанах или офисах. Разве распоряжение министра внутренних дел, подписанное в тридцатые годы, снова вошло в действие? Или точнее: что такое произошло, что оно снова заработало? Да ничего, кроме развала Советского Союза.

Но что во всем этом общего с парадом Победы? Мне кажется, много. Польша захотела цивилизоваться и всерьез не стала думать об искоренении дурного прошлого. Оказалось, трудно найти семерых праведников, кроме тех, кто сам назначил себя праведником, чтобы обвинить всех вокруг.

Кто должен шагать на этом параде? Победители, это ясно, но кто был победителем? Польские части на Западе, которым союзники в страхе перед Советами отказали в такой сатисфакции? Варшавские повстанцы, сдавшие столицу после 63 дней кровавой бойни? Или костюшковцы из советских лагерей? [72] Слишком много вопросов, слишком мало ответов. Единственное, что я мог увидеть очами души, это марш умерших, тех, кто погиб и не дошел до свободной Польши. Я вообразил, что перед зрителями на тротуарах маршировали бы живые в первых и последних шеренгах и колоннах, оставив посредине столько мест, сколько полегло из данного соединения. Это был бы продолжающийся часами, а может быть, и днями парад духов, отвечающий престарой нашей народной традиции[73]. Но был бы то парад Победы? И кто бы его принимал? Кроме нашего доброго Отца Небесного, я не вижу власти, которая имела бы право занять место на трибуне.

Мечты прекраснее
Неснятые фильмы

У Анджея Вайды всегда было и есть множество творческих замыслов. Одни он решительно отбросил, к другим время от времени возвращается. Он любит говорить: «Мечты часто бывают интереснее самих фильмов». И это стало идеей нашей книжки. 20 августа 1970 года мы приступили к беседе-реке, которая продолжалась много дней. Она записана на магнитофонной пленке, а потом расшифрована и отпечатана. Получилось почти 200 страниц машинописи. Публикация первых глав «Кинематографических мечтаний Анджея Вайды» в журнале «Кино» не соблазнила ни одно издательство выпустить эту книгу…

Анджей Вайда тем временем снимал следующие свои фильмы, Ставил спектакли в театре, одерживал новые победы в стране и за рубежом. Встречаясь время от времени, мы тепло, но и с горечью вспоминали наш нереализованный проект… Осенью 1981 года мы предприняли еще одну попытку довести дело до конца. К сожалению, драматические события ближайших месяцев снова отодвинули его реализацию.

Станислав Яницкий

Эту горькую заметку Станислав Яницкий написал в 1985 году, через 15 лет после того, как был сделан основной текст, к слову сказать, не содержавший никаких политических аллюзий. «Кинематографические мечтания» говорили скорее о сценарных трудностях, проблемах с актерами или сложностях

кинопроизводства. Мы тщательно обходили тему цензуры. Да, конечно, львиная доля моих планов была отброшена сразу на этапе замысла, другие, как «Канун весны»[74], возникали неоднократно, однако без реальных шансов на постановку вплоть до 1989 года, но все это не могло вызвать подозрений по поводу нашей книжки Управления по контролю за прессой, издательствами и зрелищами. Значит, существовали другие причины.

Сенатская комиссия по культуре, в работах которой я принимал участие с июня 1989 года, в 1991 году получила тревожный сигнал о том, что самый большой в стране книжный склад в результате действия законов свободного рынка закрывается, книги будут вывезены и переработаны на макулатуру. Со времени гитлеровских книжных костров и отправки целых тиражей под нож при коммунистах книга стала для нас предметом почти сакральным. Символом свободы слова. Их ринулись защищать с тем же пылом, с каким недавно завоевывали свою независимость.

Каково же было наше изумление, когда мы ознакомились с содержимым склада! Там громоздились горы научных работ, главным образом из области марксизма; докторские диссертации высоких партийных функционеров, изданные без малейшей в том необходимости в десятках тысяч экземпляров разве что для того только, чтобы заплатить авторам высокие гонорары. Может быть, именно здесь и надо искать настоящую причину отказа отечественных издателей публиковать «Кинематографические мечтания»? У них попросту не было бумаги и свободных так называемых производственных мощностей…

Из 60 проектов, о которых мы тогда говорили со Станиславом Яницким, позже я осуществил 6, но целых 16 были сделаны другими режиссерами. Выходит, это не были какие-то пустые грезы, оторванные от действительности замыслы, но фильмы, которые попросту надо было сделать. Несколько из них имели большой успех, что в свою очередь означает, что я не ошибся в теме.

Проекты характеризует почти неправдоподобное разнообразие тем; они не группируются в какое-либо целое, каждый требовал бы своего пера. За переменчивостью моих планов скрывается убеждение, что успех каждого очередного фильма требует от создателя для новой работы искать новую тему, другого сценариста, других актеров, а повторение неумолимо ведет к поражению. Поэтому после фильмов о войне я обратился к современности («Невинные чародеи»), после нее к наполеоновской эпохе («Пепел»); после успеха «Земли

обетованной» меня не страшили трудности «Человека из мрамора». Была еще одна причина этой гонки. Я хотел сделать фильм безупречный, совершенный, как в смысле выбора темы, так и ее осуществления. Неудовлетворенный предыдущим, я сразу же бросался в следующий, уверенный, что на этот раз буду собой доволен.

14 сентября 1970 года — дата нашей последней беседы со Станиславом Яницким. Задуманная книжка не появилась и скорее всего никогда не появится. К проектам, о которых мы тогда говорили, позже прибавились новые. Сейчас я выбрал несколько из них, сопроводив их комментарием, объясняющим, почему мои мечтания так часто оседали неосуществленными фильмами.

Охота

Я долго думал о фильме, действие которого происходило бы в лесу. Какое-то бегство из города, от себя, от неудач… Не знаю, люблю ли я природу, но, может быть, именно поэтому удалось бы ее хорошо показать? Есть что-то захватывающее в охоте на большого зверя, ну, например, на оленя. Последнее волнующее дыхание романтизма, хотя одновременно во всем этом кроется и большое свинство…

Это был бы хороший повод показать мужчину, который неожиданно отдает себе отчет в том, что молодость осталась позади. Первая одышка… Сам я не охочусь и вообще никогда не имел такой страсти, но Богдан Чешко был азартным охотником, и я надеялся, что именно он напишет сценарий. И вот мы поехали на охоту. Когда запаренные до невозможности, мы гнались по лесу, чтобы спугнуть оленя, который якобы где-то тут укрывается, я спросил: «Богдан, а что мы тут делаем?» и услышал в ответ восхитительную фразу: «Мы сейчас как бы волки!» Звучало почти поэтично, но объяснение последовало вполне рациональное: зверь в лесу будет здоров и станет хорошо размножаться только при условии, если мы, охотники, как волки, выгрызем все слабые особи, не справляющиеся с условиями обитания. От этих слов волосы у меня встали дыбом, зато в голове блеснула идея фильма.

Моей темой было возвращение. Я видел мир старых партизан, которые через многие годы еще раз возвращаются в лес. Они наталкиваются на следы своего прошлого, но одновременно знают, что пребывают уже в совсем другом пункте своего жизненного пути. Из разговоров с Богданом Чешко ничего не вышло, мой замысел пробовал оформить на бумаге Мирослав

Жулавский, отец Анджея; написал сценарий и Ирениуш Иредынский. Но ни один из них меня не обрадовал. Я понял, что среди польских сценаристов продолжать поиски не надо, и уже было забросил идею, как вдруг мне рассказали о молодом ленинградском писателе Александре Гельмане; его пьеса «Премия» шла во многих театрах СССР и Польши. Мне удалось получить согласие Государственного комитета по кинематографии СССР на приезд Гельмана в Варшаву. Спустя какое-то время он прислал мне текст, и теперь я поехал в Ленинград.

Слабым местом всех сценариев, которые я тогда получил, было отсутствие отчетливой фабулы, которая давала бы возможность не только создать картину лесной охоты, но через конкретный сюжет прикоснуться к человеческой судьбе. Сценарий Гельмана тоже не вызвал во мне энтузиазма. Когда я дал ему это понять, он сказал мне на прощание: «А знаешь, можно было бы сделать настоящий фильм на эту тему. Представь себе такую историю: в лес отправляются пятеро мужчин и с ними их жены. Почти сразу выясняется, что это партийные работники высокого звена, которые выбираются в безлюдные места, чтобы оговорить политический переворот, какие-то кадровые перемены, а жен берут для отвода глаз, чтобы создать видимость прогулки, объединенной с охотой. Мужчины запираются в охотничьем домике, и мы их до самого конца не видим. Но заряженные ружья остались снаружи, и, что самое главное, молодой энергичный и красивый егерь предлагает женщинам отправиться охотиться с ними вместо мужей. Одни из них умеют немного стрелять, другие нет, но все находят, что это хорошее развлечение. Идут в лес и начинают стрелять во все, что движется, при этом каждая стремится обратить на себя внимание красавца-егеря, который, однако, знает свое место и не дает себя спровоцировать. Они возвращаются из леса, приближаются к дому и видят стоящие перед ним машины НКВД; их мужья под конвоем и в наручниках исчезают в тюремной карете».

Когда Гельман кончил свой рассказ, я понял: вот настоящий русский писатель, воспитанный на великой литературе — как он легко слагает фабулу, как непринужденно набрасывает психологические портреты ее участников, как точно строит ситуацию. Мастер, который не без ехидства поставил меня на место: он ведь знал, что ни в Польше, ни тем более в Советском Союзе я не могу предложить начальству подобный сценарий. Конечно, я мог бы поехать с ним, скажем, в Южную Америку, но кого там мог заинтересовать такой фильм?

Я подумал: вот еще одна замечательная история, которая

никогда не увидит экрана. Таких историй я слышал в Москве от моих друзей-кинематографистов множество. Все они начинались словами: «Может, сделаешь из этого кино?..» И всегда рассказчик смотрел с ироническим удовлетворением на мину человека, который, правда, сделал «Пепел и алмаз», но, оказывается, из этого факта мало что следует, когда речь заходит о возможности пробить новый проект.

Кабаре «Подвал под баранами»

Молитва для Анджея

Я сегодня проснулась рано,
Поняла, что у меня
Прошлое длиннее будущего.
Господи, упаси нас
От таких пробуждений.
Сделай, чтоб мы ежедневно
просыпались новыми, как облака.
Сделай, чтоб мы ежедневно
просыпались другими, как погода.
И сделай, чтоб мы ежедневно
оставались старыми, как небо.

Агнешка
Краков, 13 февраля 1971.

Замысел Агнешки Осецкой и сегодня кажется мне фантастическим, он не устарел, из него все еще можно сделать фильм. К сожалению, уже нет главного героя этого рассказа Петра Скшинецкого. Ушла и сама Агнешка.

Я дружил с Петром Скшинецким, знал, кажется, все программы кабаре, восхищался их несравненными исполнителями. Я долго кружил вокруг кабаре «Под баранами», гадая, как бы сделать о нем фильм. Однажды много-много лет назад Агнешка Осецкая открыла мне, что это должен быть рассказ, вдохновленный шекспировским «Сном в летнюю ночь». Все происходит в летнюю ночь в Кракове. Начало фильма — несколько заключительных фрагментов программы кабаре «Подвал под баранами», аплодисменты, расходящаяся публика.

Перед воротами Дворца под баранами, где в подвале играли кабаре, на рыночной площади Петр прощается со зрителями,

приглашая некоторых из них на кухню пани Янины Гарицкой, где за водочкой до самого утра пойдут разговоры о том, о сем. Это была традиция. Часто он приглашал людей вовсе случайных. Это не мешало возникновению удивительной атмосферы единения, которую он каким-то чудом всегда умел создать.

В повествовании Агнешки в подвал приходят двое молодых, не знакомых друг с другом людей из-под Кракова. Выходя после представления, они хотят сказать Петру, что то, что они видели, было для них незабываемым, прекрасным переживанием. Петр с ходу, не разобравшись, что они вовсе не пара, забирает их с собой. Магический дар, которым был наделен Петр, превращало происходящее в сцену из «Сна в летнюю ночь». Молодые люди внезапно обращают внимание друг на друга, потом приходят к убеждению, что именно в этот вечер они нашли друг друга. Неотразимое обаяние Петра, его квартира в двух шагах от Вавеля, почти над самой Вислой, ночной Краков, мир, как в «Зачарованных дрожках». На этом необычном ночном фоне наша пара воспламеняется внезапным, бурным взаимным чувством.

Но после ночи настает рассвет. Молодые по-прежнему убеждены, что не должны расставаться. Они отправляются на вокзал и вместе уезжают, хотя живут в разных местах. Только вид заплеванного утреннего пригородного поезда отрезвляет наших возлюбленных, чары, которыми околдовал их Петр, рассеиваются. Парень понимает, что девушка, всхрапывающая во сне в углу пустого купе, совсем не любовь его жизни. При первой возможности, когда поезд немного сбрасывает скорость на повороте, он соскакивает с подножки в чистое поле и бежит от своей судьбы, оставив в уходящем поезде спящую героиню своего ночного приключения.

Само собой разумеется, что Петр в этом фильме необходим, но ведь он уже стал фигурой мифологической. Когда бы я ни видел его на экране, я всякий раз думаю, что тайну, которую он забрал с собой в могилу, трудно разгадать. Никто из тех, кто его знал, не в состоянии ответить на вопрос, в чем была его сила. Он был достойным и невероятно честным человеком, что для людей его рода деятельности большая редкость; он никогда не сделал ничего сомнительного. Может быть, именно это позволяло ему царить над толпой случайных людей? В «Подвал» ведь приходили и стриптизерки из окрестных ночных клубов, непонятно почему и для чего они вдруг выходили со своими номерами на сцену, или вдруг обнаруживалось, что в зале находятся какие-то безумцы, ускользнувшие из психиатрической больницы… Петр принимал всех в свое большое сердце, а они, оказавшись рядом с ним, на какие-то мгновения становились совсем другими людьми,

исполняя свои настоящие жизненные роли.

Я все еще думаю, что такой фильм можно сделать: прекрасный замысел, тонкий, красивый, ну и этот давний «Подвал», в котором выступали Эва Демарчик, Кристина Захватович, Кшись Литвин, Веслав Дымный и другие великие и незабываемые артисты.

А кто нам заменит Петра? Иногда я думаю, что Войтек Пшоняк мог бы сыграть эту роль захватывающе.

Солженицын — «Знают истину танки!»

Я считаю, что легче мне было сделать в Польше фильм о Дантоне, чем о России и русских. В Польше нет такого писателя, как Достоевский, может быть, именно поэтому я столько времени посвятил Достоевскому в театре. Я хотел постичь душу этого человека, лучше всех понимавшего русских. Нужна большая смелость, чтобы поляку сделать русский фильм. Наша схожесть только внешняя, наша дорога до друзей-москалей длиннее, чем до Европы, где мы чувствуем себя, может быть, немножко обиженными, но на своем месте.

Никогда не забуду, как в 50-е годы директор киностудии в Лодзи, вернувшись из Москвы, рассказывал: «А знаете, я научил их повязывать галстук! Я им показал, как по-настоящему завязывается галстук!» Правду сказать, наш директор инструктировал только чиновников с «Мосфильма», но мне кажется, что это все, чему удалось нам, полякам, научить наших братьев-москалей. И все же, получив раз в жизни шанс снять русский фильм, я этим шансом не воспользовался. И поныне меня донимают угрызения совести по этому поводу.

В 1982 году я снимал в Париже «Дантона». Ко мне явились два американских продюсера, которые под большим секретом сообщили, что живущий в Соединенных Штатах Александр Солженицын хочет, чтобы я поставил фильм по его сценарию «Знают истину танки!». Это была история подавления войсками НКВД восстания в одном из советских лагерей. Замечательные, очень сильные и выразительные образы мужчин и женщин. Превосходно выстроенное действие. Продюсеры, не слишком много говорившие о себе, заявили, что имеют средства на этот фильм, который нужно снимать по-английски и в Соединенных Штатах. Для меня имела значение сама возможность познакомиться с Солженицыным, с которым я до той поры никогда не встречался. К тому же я был взволнован фактом, что великий писатель остановил выбор на мне как на постановщике

своего первого сценария.

Мне важно было понять именно это: почему Солженицын хотел, чтобы фильм снимал я, а не кто-то из его русских друзей-режиссеров? Но ведь они все сидели взаперти, в СССР, а я пребывал в Париже, на свободе. Думаю, он правильно понимал ситуацию: я как свободный человек обязан взяться за тему, предложенную другим свободным человеком, каким был он, живший к тому времени уже почти 10 лет в эмиграции.

Я мог делать этот фильм, даже не исключаю, что он бы у меня получился, потому что сценарий был действительно очень хорош. Однако передо мной стоял выбор. Я знал, что, если сниму эту картину, дорога на родину мне будет заказана, потому что власти никогда этого не простят. А того, что вся система рухнет еще при моей жизни, я и вообразить тогда не мог. Я буду вынужден, рассуждал я, превратиться в американского, французского, какого там еще заграничного режиссера. Я мог им стать, когда «Пепел и алмаз» вышел на американские экраны. Тогда я мог начать все сначала, сказав себе: «В Польше ты сделал первый шаг, теперь иди дальше». Но я всегда ощущал перед собой польский зрительный зал и при этом глубоко верил, что, рассказывая что-то о Польше, могу быть режиссером не только европейским, но и мировым. У меня были основания для таких умозаключений. В особенности после фильмов «Канал» и «Пепел и алмаз».

А за границей… О чем бы я мог им рассказывать? Каждый осветитель, каждый помощник оператора знал бы больше о действительности за стенами студий, чем я, эмигрант. Я был бы вынужден стремительно скатываться к все более банальным заданиям, делать третьесортные фильмы, чтобы в конце концов превратиться в профессионала по телесериалам. Но я никогда не считал себя только профессионалом. В голове у меня давно уже было не все в порядке: я считал себя художником, который обращается к людям, а они ждут его слова. Кое-что в реакции на такие фильмы, как «Канал», «Пепел и алмаз», «Человек из мрамора», «Земля обетованная» или «Свадьба», как будто давало основание для самомнения. Я имел некоторое право считать, что здесь, в стране, я кому-то нужен.

Поэтому я тянул с ответом, не хотелось говорить «нет», продюсеры терпеливо ждали. Большой сторонницей проекта была Кристина. Я же продолжал думать, что главным для меня остается возвращение в Польшу. Коммунизм не рухнет от моего фильма по Солженицыну, а я застряну на полпути как эмигрант. Нет никакого сомнения в том, что я был прав, но я никогда не перестану жалеть, что не принял этот вызов.

Из дневника:

Миша Геллер продолжал уговаривать меня взяться за этот фильм: «Теперь, после «Дантона», перед тобой стоит только одна задача: стать русским режиссером». — Миша считает, что этот фильм должен быть сделан по-русски, с русскими артистами[75].

По-русски правда, добытая под пытками (вырывание ногтей), имеет свое обозначение: она называется «ночная правда»[76].

Призвания — возвращения

Я действительно жалею, что не удалось снять несколько задуманных проектов, но один я оплакиваю по сей день. Он возник в результате случайной встречи.

В январе 1977 года я работал в Старом театре над первой версией «Идиота» Достоевского. Мы придумали, что перед показом спектакля со сцены устроим ряд репетиций, открытых для публики. Со всей определенностью это был один из худших экспериментов в моей жизни, тем не менее среди публики, которая постоянно проявляла к нам интерес и регулярно заполняла репетиционный зал, оказался некий молодой человек, который в перерыве спросил: «Вы не пришли бы на встречу с нами?» Я решил, что это скорее всего студент Ягеллонского университета, и не раздумывая ответил: «Да, только напишите мне адрес, день и час и положите листок на мой режиссерский столик».

Когда наступил назначенный день, я пошел на аллеи Трех пророков, по адресу, обозначенному на листочке. И вдруг я понял, что стою перед Силезской духовной семинарией. У дверей меня уже ждет мой молодой собеседник, как только теперь оказалось, священник, потом мы идем в кабинет ректора. Меня представляют епископу силезскому ксёндзу Херберту Бедножу, который будет присутствовать на встрече. Ксёндз берет меня под руку, и мы вместе входим в зал. Я полагал, что буду разговаривать с небольшой группой в несколько, ну в несколько десятков человек, желающих побеседовать со мной о Достоевском, а там собралось около трехсот молодых клириков.

В тот день странным стечением обстоятельств я погрузился в совершенно неизвестный мне мир. Из разговора, состоявшегося после встречи, я узнал об идее ксёндзов-рабочих, по-раз-ному воспринимаемой церковными властями. В своей епархии ее реализовал ксёндз епископ Беднож. После второго года обучения каждый слушатель должен оставить занятия и вернуться в свои

края, а были здесь, главным образом, ребята из Силезии, которые в течение года будут работать на шахте или металлургическом комбинате вместе с рабочими.

Я спросил: «Что им это даст? Они ведь и так из рабочей среды, их братья и отцы заняты физическим трудом, им известны пот и кровь этой работы». Епископ и ректор семинарии ответили: «Есть два повода для такого решения. Во-первых, те, кто не вполне уверен в своем духовном выборе, с честью отойдут. Они уже не вернутся в семинарию, а мы знаем, что это и не было их призванием. Во-вторых, правда, что отец будущего священника встает в 5 утра и отправляется в шахту, но сын тем временем учится в гимназии. Он должен лучше узнать людей там, под землей, научиться их языку, чтобы позже стать им настоящим помощником. Работающий в Силезии ксёндз обязан знать, как и чем силезцы живут половину своей жизни, ведь только вторая половина их жизни — это дом и все остальное».

Я хотел больше узнать обо всем этом и поэтому, приехав в Краков в следующий раз, опять пошел в семинарию, чтобы поговорить с молодыми священниками, уже прошедшими испытание. Они рассказывали мне, как неохотно принимали их горняки, подозревая в них ищеек, насланных для изучения среды, — они ведь должны были скрывать, что уже посвящены в сан! — и как трудно им было завоевать доверие рабочих: слишком многому научила тех жизнь. В семинарию они возвращались совсем другими людьми, но возвращались почти все…

Мне показалось, что это могло быть темой интересного и необычного фильма. Януш Киёвский и Эдвард Жебровский по моей просьбе написали сценарий о двух друзьях-священниках. Распределение ролей получилось само собой без минуты раздумий: одного из семинаристов должен играть Олё Лукашевич, хорошо говорящий на силезском диалекте, другого — Юрек Радзивилович, который с ходу выучивает любой язык, выучит и силезский. Сценарий должен был показать, как год, проведенный вне семинарии, помогает понять каждому из героев его истинный путь в жизни. Один не возвращается, почувствовав в себе другое призвание: он основывает свободное профсоюзное объединение. Надежды сделать в социалистической кинематографии фильм о священнослужителях были равны нулю, но каким-то чудом, уж не помню, каким именно, мне удалось заинтересовать телевидение. Я поехал в Силезию, выбрал натуру, сделал документацию, собрал вокруг себя много людей, захотевших делать эту картину вместе со мной. Это был 1979 год, уже после «Человека из мрамора»…

Еще и сегодня я не в состоянии понять, что же тогда произошло. Видно, у меня помутилось в голове, но я вдруг почувствовал себя в Катовице абсолютно чужим, как будто приехал в другую страну. Я знал, что это глупость и никакая Катовице не заграница, кроме того, со мной актеры, сценарий, может, и не захватывающий, но зато солидный и до конца сделанный, что в моей практике случалось скорее редко. У меня были все шансы удачно приземлиться! Мы даже сняли первые кадры: наши герои уезжают из семинарии в Силезию, но почти в тот же момент я настолько потерял веру в этот проект, что махнул на него рукой и все рассыпалось. Между тем это была бы первая ласточка новых времен, ласточка «Солидарности». Один из парней становится руководителем свободного профсоюза, а другой — ксёндз — всегда будет его союзником. Это мог быть фильм о потребности в солидарности, в пробуждении которой костел сыграл такую существенную роль.

Некоторое влияние на мое решение имела беседа с епископом Бедножем, состоявшаяся в его резиденции в Катовице. Я заранее послал ему сценарий. Встреча началась с того, что секретарь епископа подошел к окну, на котором стоял огромный радиоприемник, какое-то древнее страшилище, включил его, и помещение наполнили грохот, свисты, дикие завывания. После этой увертюры мы начали разговор, уже уверенные в том, что прослушка, направленная на резиденцию со стороны воеводского комитета партии, нейтрализована. Епископ весьма скептически отнесся к нашему сценарию. Костел всегда в таких делах был осторожен. К тому же из сценария ему нелегко было представить, каким будет фильм. А я должен был держаться своего: фильм может получиться сильный, выразительный, и прежде всего опережающий реальный ход вещей, что в действительности и произошло. Плохо, что я не снял эту картину; если честно, кроме моей неуверенности, ничто этому не мешало. А у епископа не было причин меня уговаривать. Видимо, он опасался, что даже если я сделаю честный, правдивый фильм, то этот фильм может быть использован начальством с нехорошими целями. А может быть, он попросту не хотел, чтобы я разгласил то, что узнал, перешагнув порог Силезской духовной семинарии в Кракове.

«Конгресс футурологов»

> «Слоеный пирог», фильм Анджея Вайды с [Богумилом] Кобелей в главной роли, — это единственная экранизация моей прозы, которая меня

вполне удовлетворяет. Первое обоснование этой удовлетворенности связано с внутренним строением фабулы. Вайда признался мне, что пробовал перестроить мой сценарий, переставить в нем отдельные фрагменты, но оказалось, что так сделать не получается; мне было приятно это слышать как строителю. Второе: с годами сокращается элемент фантасмагоричности рассказанной там истории. «Слоеный пирог» — это тоже надо сказать — сильно завязан на фантастическом актере, каким был Богумил Кобеля, а содержание фильма — история собранного по частям после аварии гонщика — трагическим стечением обстоятельств наложилась на его смерть в результате автоаварии.

Позже Вайда хотел снимать мой «Конгресс футурологов», даже нашел в Америке гостиницу, которая могла бы быть местом действия, но проект рассыпался из-за денег. Я немного боялся этого замысла: тогда еще не было спецэффектов, какие сегодня имеются в распоряжении кино, а без них сценарий «Конгресса футурологов» реализовать трудно.

Станислав Лем

Из материала «Путеводитель по кинематографу Вайды» в еженедельнике «Тыгодник Повшехны».

«Конгресс футурологов» Станислава Лема — блистательный и очень смешной рассказ. Действие разворачивается в отеле, где проходит означенный конгресс. В том же отеле и в то же самое время идет еще один съезд, который Лем таинственно назвал «съездом издателей освобожденной прессы», говоря попросту, порнографической прессы. Из смешения футурологов и порнографов складываются забавные ситуации. Во время обоих конгрессов в городе — можно предположить, что дело происходит где-то в Южной Америке — случается очередная революция. Ее вожди решают убрать из игры — или лучше обезвредить — иностранцев, участников обоих мероприятий. В минералку подсыпают сильно действующее отупляющее и снотворное средство. Но герой рассказа — человек осторожный, он воды не пьет. Благодаря этому ему предоставляется возможность стать свидетелем невероятных событий. Действие переходит в канализационные каналы, где блуждает и потом гибнет большинство футурологов и порнографов, а мы вместе с нашим героем оказываемся в новом столетии.

Нью-Йорк пребывает в полном упадке. Никто не вывозит мусор, никто не убирает улиц, никто не пытается предотвратить

тотальный хаос в огромном, перенаселенном мегаполисе. Единственным спасением для жителей в сложившейся ситуации является употребление галлюциногенных средств, раздаваемых государством. У них замечательный эффект: граждане этого странного государства воспринимают окружающее как нормальный мир…

Конечно, это была язвительная аллюзия на тогдашнюю реальность. Пропаганда изо всех сил внушала нам благую уверенность в том, что все идет как надо, нам вдалбливали, что наш мир лучший и прекраснейший из миров, что солнышко коммунизма освещает нашу жизнь. Между тем на деле эта жизнь выглядела так, как она выглядела… К сожалению, блистательный замысел Лема позже, спустя какое-то время, повторили американские сценаристы и режиссеры и с таким успехом, что мой бы остался лишь имитацией, малым упражнением в жанре социальной фантастики.

Встреча со Спилбергом

Когда Стивен Спилберг готовился к «Списку Шиндлера», мы встретились с ним в Кракове. До этого Лев Рывин[77] передал ему от меня, что «Список Шиндлера» нужно снимать как черно-белый фильм. Спилберг спросил меня, почему я так думаю. Я прибегнул к аргументу, который, как мне показалось, моментально убедил его. Я сказал так: если вы решили сделать фильм о трагедии евреев в Европе, то эта лента должна отличаться от всех прежних ваших работ. Только тогда зрителям станет ясно, что вы намерены сказать им нечто иное.

Убежденный этой моей выкладкой, он посмотрел на меня и спросил: «А знаете ли вы, что у Шиндлера были голубые глаза?» Да, ответил я, знаю, потому что сам предполагал снимать «Список Шиндлера» и этот сценарий побывал также и в моих руках… Тогда Спилберг обратился к сидящему по другую сторону стола своему продюсеру: «А что если мы сделаем весь фильм черно-белым, а глаза Шиндлера будут голубыми?»

Раскраска тысяч метров пленки так, чтобы Шиндлер имел ярко голубые глаза, а все остальное изображение оставалось черно-белым, обошлась бы в сумму, приблизительно равную годовому бюджету всей польской кинематографии. Продюсер, однако, не возражал, а Спилберг между тем заинтересовался красными лычками на воротниках эсэсовских мундиров, хотя в действительности они, вне всякого сомнения, были черными. Но через минуту он об этом забыл, и мы стали обсуждать объекты

съемок краковских сцен фильма.

Передо мной сидел всемогущий человек, для которого нет вещей невозможных. Правда, принято считать, что каждый режиссер в определенном смысле (разумеется, в зависимости от бюджета также) является Господом Богом. Но тогда, в Кракове, я в самом деле видел перед собой настоящего Господа Бога, который знал только слова: «Да будет так!»

Из дневника:

4 мая 1992, Варшава

Польша должна стать страной театральных драматургов, основой пьес которых, как это повелось со времен Шекспира, является диалог. Между тем мне звонит Даниэль Ольбрыхский и спрашивает: «Анджей! Я прочитал новую пьесу Стоппарда. Скажи мне, я что должен в Варшаве играть старого ковбоя и действительно никто не может написать по-настоящему интересных диалогов о том, что происходит здесь, в стране?»

Если не может, наверное, не умеет.

Сегодня с Алланом Старским и Анджеем Котковским идем смотреть двор, который хотим снимать в «Перстне с орлом в короне». Час «W», сцена начала Варшавского восстания. Двор и дом замечательные, штукатурка со стен облупилась, наверное, еще в 1939 году. Посреди растет одно дерево. Поставим здесь фигуру Божьей Матери и можем начинать восстание.

Вдруг притаскивается какой-то тип, так где-то около тридцати с лишним, слегка поддатый, с плюшевым мишкой в руках. Мишка огромный, почти с половину этого типа.

— Не хотите купить медведя?

Мы что-то мычим отрицательно.

— А, может, вы ищете каменщика (пауза), штукатурщика? — опять нет ответа.

Видно, он увидел, что мы всматриваемся в стены дома, окружающего двор. Показывает на мишку.

— Я должен его продать, больно много ест…

Если бы с нами оказался здесь самый захудалый американский сценарист, у него была бы единственная реакция: тут диалоги рождает улица. Достаточно иметь немного времени и какую-никакую память.

8 мая 1992, Варшава

Вчера у Нагурских Яцек Куронь рассказывал историю, из который самый заурядный английский автор сделал бы

роскошную театральную пьесу[78].

В течение многих лет его «разрабатывал» и вел слежку только один офицер. За это время он от поручика дошел до полковника. С победой «Солидарности» его хотели убрать из Министерства внутренних дел, но Яцек его защитил, поддержав своим авторитетом. Недавно благодарный полковник принес ему бутылку виски.

— Пан Яцек, я был на повышении квалификации в Скотленд-Ярде, мы должны с вами выпить!

Пьеса для двух актеров. Название: «Настоящее шотландское». Спектакль продолжается ровно столько, сколько нужно двум мужчинам, чтобы распить бутылку виски.

15 мая 1992, Варшава

Сегодня конец съемок и короткое традиционное прощание в комнате съемочной группы, которое, однако, очень скоро перерастает в банкет на несколько десятков человек. Тем временем тут же, в коридоре, мы должны сделать последние съемки: отрезать корону у орла на перстне! Кадр для нашего фильма почти символический.

Я смотрю на то, что здесь происходит, и вижу тему. Название: «Банкет в честь окончания фильма». Банкет перерастает в перманентный прием, в кулуарах которого где-то в коридоре кто-то снимает фильм, историческое занудство о Варшавском восстании, борьбе с коммунистами сразу после войны, что-то, что не интересует людей, которые этот фильм снимают и финансируют, потому что они живут нынешним днем. Вот тема для картины о современности. Увы…

* * *

Я никогда не подсчитывал, сколько у меня проектов неснятых фильмов, хотя к теме нереализованных замыслов возвращался не раз, и даже в конце концов вместе со Станиславом Яницким мы сняли три телевизионных фильма по часу каждый, которые назвали «Мечты интереснее». В течение сорока пяти лет моей работы таких проектов накопилось, наверное, с несколько сотен. Пропорция получается такая: на каждую сделанную картину приходится от пяти до семи не сделанных.

Кем бы я был, если бы некоторые их этих фильмов осуществились да к тому же они возникли вместо слабых или менее смелых работ? Это, конечно, вопрос праздный. Наверняка количество и разнообразие замыслов позволили мне держаться и

продержаться все лучшие и худшие годы ПНР. Не только программные принципы нашей кинематографии были препятствием для их постановки, потому что не все они содержали непроходимые моменты: темы, высказывания, намеки. Огромное количество замыслов рухнуло из-за отсутствия сценария. Талантливых и смелых сценаристов я отыскал только среди молодых режиссеров Творческого объединения «Х». Сам я, за исключением экранизаций, таких как «Земля обетованная», и единственного своего оригинального сценария «Все на продажу», мог быть только соавтором в литературных трудах. Среди писателей тоже никогда не находилось слишком много охочих до такой работы; сценарий — это работа на заданную тему, а успех фильма так и так всегда достается режиссеру.

Как обстоит дело сегодня?

Странно, но в стране, где живут два нобелевских лауреата в области литературы, по-прежнему нет достаточного количества авторов, пишущих для кино[79].

На холостом ходу

Я любил кино, его стихия была смыслом моей жизни. Я существовал в какой-то перманентной лихорадке, бредил только будущим. Меня интересовало исключительно то, что произойдет завтра. А тем временем пришло сегодня…

Из дневника периода военного положения

Военное положение было и надолго останется важным фактором в жизни нашей страны. Эти несколько лет маразма и прозябания резко размежевали поляков по четко и до сих пор соблюдаемой черте. Я думаю, что она пролегает между теми, кто знал о планах введения военного положения и активно участвовал в приготовлениях к нему, и остальным обществом, ошарашенным событиями 13 декабря 1981 года.

Я помню свой разговор со Збигневом Буяком за несколько недель до этой даты. Председатель профсоюза региона Мазовше сидел один в большом зале заседаний, в этот утренний час абсолютно пустом. На мои опасения, что спецслужбы и армия могут атаковать здания, где располагаются комитеты нашего союза, что может произойти несчастье, он ответил четко и категорично: «Мы никоим образом к этому не готовимся. Профсоюз не предпримет никаких действий в свою защиту».

Правильность такого решения я оценил позже, когда силы Ярузельского натолкнулись на пустоту и ввиду отсутствия врага потеряли всю свою активность, что превратило операцию в нечто половинчатое и малорезультативное. В первые дни военного положения я услышал историю, с которой можно было бы начать фильм о 13 декабря. Вечер перед комендантским часом. На городском перекрестке зажглись красные огни светофора. Надвигающийся из глубины улицы танк с лязгом тормозит и покорно ждет, пока пешеходы пройдут проезжую часть. Если бы армия нашего генерала встретила сопротивление, эти танки вели бы себя совершенно по-другому.

Пробудившиеся после войны чрезмерные надежды нашей интеллектуальной элиты оживали вновь после Октября 1956 года и потом не раз возвращались даже в самые плохие годы. Мы хорошо знали, что коммунистическая власть никуда не денется,

мы только пробовали сделать ее лучше. Кое-что в это смысле нам удалось. В исполнении Гомулки и его присных военное положение выглядело бы совсем иначе; мы видели это на примере декабрьских событий 1970 года на Побережье. Ярузельский сознавал эти перемены, и, может быть, поэтому его танки останавливались на красный свет светофора, вместо того чтобы давить пешеходов и сеять страх.

Но столь же глубоко я убежден в том, что порядки во время военного положения определил не генерал, но «Солидарность» со своим строго соблюдавшимся принципом непротивления злу насилием в какой бы то ни было его форме. Говорят, что летом 1944 года варшавская улица и ее антинемецкие настроения вызвали Варшавское восстание. Зимой 1981 года люди не дали разрешения на кровь.

* * *

Как известно, введение военного положения прервало заседания Конгресса деятелей польской культуры. Стоя утром 13 декабря перед закрытыми дверьми Драматического театра, мы узнали об аресте многих участников Конгресса. Кристина тотчас отправилась с Эвой Красинской в Союз писателей, чтобы вместе с другими женщинами приготовить передачи с теплой одеждой для интернированных, а я с несколькими коллегами, среди которых, насколько я помню, был Кшиштоф Пендерецкий, направились на встречу с товарищем Каней, тогдашним первым секретарем ЦК. Странно, но на входе в здание Центрального комитета нас проверяли не тщательнее, чем в обычное время, никто никого не обыскивал, а здание напоминало пустыню. Станислав Каня не был готов к разговору, он говорил что-то бессвязное и без всякой убежденности.

На этом, к сожалению, наши возможности вмешательства в ход событий завершились. Дальше на сцену вышли уже совершенно не известные нам люди военного положения, посвященные в тайну операции; их, должно быть, насчитывались десятки тысяч. Это именно они тщательно готовили события 13 декабря. Кристина Янда вспоминает, как в тот день ее сосед, инженер, вышел в коридор в мундире, с удостоверением удельного повелителя всех заправочных станций в Варшаве. Вернувшись вечером, он поделился только одним секретом — своей кличкой на время операции. Кличка звучала так: «Кран». Инженер сетовал на злоязычие товарищей. Таких соседей у нас было много. Кем они реально были? Ведь поляки не способны

хранить тайну. Ни одна повстанческая конспирация не увенчалась в Польше успехом. В нас зародилось странное подозрение: на самом ли деле это поляки? Возможно ли, чтобы Кран не пришел к известной актрисе раньше и на трезвую голову или за стопкой водки не похвастал бы своей новой функцией?

Так мы с удивлением узнали, что существуют какие-то другие поляки. Сдержанные, трезвые, хорошо организованные. Серьезные люди. Разумеется, все эти прекрасные качества они посвятили собственному, а не нашему общему делу. Кто этих людей придумал, воспитал, распределил, дал им соответствующие задания, мы не знаем. Ясно одно: это уже не был беспомощный и растерянный партийный аппарат; одинокий бывший первый секретарь в пустом, всеми покинутом здании ЦК, был тому лучшим доказательством. Большая разница быть членом правящей партии или принадлежать к внутренней конспирации, призванной эту самую партию сохранить.

Видимо, именно тогда зародились будущие единство и результативность действий, которые мы наблюдаем и сегодня по левую сторону нашей политической сцены. Мне кажется, что этих людей объединяет тайна военного положения. Именно тогда они освободились от партии, она им была уже ни к чему, как бесполезный фиговый листик. Они правильно обижаются, когда им напоминают об их членстве в ПОРП. Они ведь вышли из нее 20 лет назад. Конспирация объединила их в действии, показала, кто и чего стоит, но и разверзла глубокую пропасть между ними и остальным обществом.

Раздел должен был стать глубже, потому что другая сторона, движение «Солидарность», вела себя для поляков непривычно. Мы избежали «слез генерала» Бора Коморовского[80], который, зная, что Восстание обречено, вынужден был отдать приказ к его началу, потому что — как нам сегодня часто втолковывают — такова была воля общества. Безоружная «Солидарность» разъярила специальные отряды, которые без всякой к тому нужды разгоняли местные комитеты союза, но она же и деморализовала армию. Командиры военного положения были уверены, как о том написал один из фельетонистов, что если в Польше бунтуют рабочие, то речь всегда идет о колбасе. Но на этот раз было не так. После декабрьских событий 1981 года Польша еще долго не станет страной, о которой мы мечтали.

Когда победила «Солидарность», я верил, что вместе с ней победили разум и правда, поскольку тот строй был сплошной ложью. Теперь лучшие люди смогут сказать то, что они имеют сказать, тогда как в прошлом преимущество отдавалось тем, кто носил в кармане красный партбилет. Наконец, думал я, вспомнят

об общем деле — Польше, ведь нам всем нужна сильная отчизна. Ничем не ограниченная инициатива распространится на все области жизни, поскольку ее отсутствие было результатом насилия советской системы.

Вместо Польши всех поляков, преградой которой, как я тогда считал, в течение почти полувека была Советская Россия, я увидел резко поделенную, погрязшую в вечных сварах страну. За кого голосует сегодня Кран, я не имею понятия. Наша солидаристская конспирация была веселая и достаточно открытая. Та другая смертельно серьезная и глубоко запрятанная, и, что самое важное, абсолютно здешняя, местная, не нуждающаяся ни в каком Алганове в качестве советника[81].

* * *

Когда я слышу в кинотеатре гогот в ответ на каждое грубое слово, глуповатые смешки как реакцию на фразу, только наполовину понятую зрителями, я размышляю о важной перемене, которая произошла в моем сознании с 1981 года. До этого времени я думал о польском обществе солидарно как один из граждан этой страны. Разумеется, я знал, что оно расслоено, но факт, что столько людей хочет смотреть мои фильмы, подсказывал мне, что в Польше многие думают, как я. А если случается по-другому, то виновата система, которая сфальсифицировала школьные учебники, вечно врет в газетах, радио и телевидении, промывает обществу мозги, а оно, общество, жаждет свободы и правды. Сегодня у меня этих иллюзий больше нет.

В парламенте, избранном в июне 1989 года в ситуации полузависимости от коммунистов, собралось много интеллектуалов и художников, людей серьезных и уравновешенных. В стране создавались гражданские комитеты, крепкая и здоровая сила, которая складывалась из интеллигентов, прежде выдавливаемых партией на обочину общественной жизни. Вместе мы образовывали мощное движение, которое было таковым до момента, когда Лех Валенса испугался, что оно может выйти из-под его контроля, и затеял известную «войну в верхах».

Ее первый удар был для меня чрезвычайно болезненным. В качестве сенатора от сувальской земли я принимал избирателей по понедельникам в своем кабинете на ул. Костюшко. Приходили разные люди: милиционеры, преобразованные в полицейских, работники Национального парка над Виграми, крестьяне со своими заботами и дирекция местной мебельной фабрики,

лишившейся возможности экспортировать свою продукцию в СССР. Я внимательно выслушивал их жалобы, ведь я был их представителем, их голосом в Варшаве.

Но в тот день с девяти утра в нашем офисе царила мертвая тишина, до четырнадцати не появился ни один посетитель. Из телевизионных новостей все знали, что Лех Валенса объявляет войну в верхах… И только я один ни о чем таком не слышал. У меня никогда не было радио в машине, и, приехав накануне вечером в Сувалки, я не имел ни малейшего представления о том, что произошло.

В тот день я увидел, кто действительно правит в этой стране. Немного позже, когда у «Газеты Выборчей», а потом у гражданских комитетов отняли символику «Солидарности», я узнал и еще кое-что. Профсоюзные деятели, не включенные в избирательные списки в пользу «советников», имена которых были хорошо известны, что давало «Солидарности» шанс войти в парламент (выборы были назначены так скоропалительно, что времени на развернутую избирательную кампанию попросту не было), почувствовали себя вытесненными на обочину. Опасаясь, что их роль подвергнется ограничению, они воспользовались авторитетом нашего вожака, который тогда впервые потерял четкую линию поведения.

Я надеюсь, что добрый Господь Бог никогда не простит Леху этот шаг. Если бы тогда он оставил профобъединение и встал во главе объединенных гражданских комитетов, он оставался бы президентом и на следующий срок, а знак «Солидарности» в сознании людей сочетался бы с его именем и естественным образом соединился бы с комитетами, которые имели возможность ускорить социальные и экономические перемены в нашей стране.

К сожалению, вместо того чтобы разговаривать и договариваться, обе стороны вошли в конфликт. До какой же степени надо быть слепым, чтобы не замечать силы коммунистов и недооценивать их роли? — вопрошала наша сторона. Как можно пустить во власть под знаменами «Солидарности» людей, которые вчера ничего не сделали, чтобы забастовки на больших предприятиях победили? — задавали вопрос профсоюзники.

Этот момент надолго определил польскую судьбу и столкнул нас в трясину популизма. Очень быстро оказалось, что культура больше необязательна, как всегда это было в трудные моменты истории нашей страны, а состав нового сейма говорил сам за себя. Разумеется, можно посчитать, что общество, в котором только 7 % людей имеют высшее образование, не может выдвинуть других представителей, но даже в эпоху разделов,

когда процент образованных был еще ниже, интеллигенция играла гораздо более значительную роль.

* * *

Вернусь еще ненадолго к той дате — 13 декабря 1981 года. После этого дня потянулись недели, месяцы и годы пустых разговоров, безнадежных попыток добиться согласия на каждый шаг. Партия достигла своей настоящей цели: она контролировала буквально все, но, лишив общество какой бы то ни было инициативы, сама копала себе могилу. Постепенно замирали производство и торговля, культурная жизнь сократилась до минимума. Я уже начал сомневаться, что этому когда-нибудь придет конец. У меня самого пропало желание работать, а мои новые фильмы, независимо от того, на какую тему они были сделаны, потеряли энергию, которая присутствовала в большинстве картин, сделанных мною раньше. Утратив веру в себя и публику, я чувствовал только пустоту и усталость.

В 1985 году, вскоре после того как я поставил в костеле на Житной улице «Вечерю» Брылля, я получил приглашение на Конгресс по правам человека, который должен был состояться в Париже под патронатом ЮНЕСКО. Я отправил нашему послу во Франции письмо, в котором объяснял причины, по которым не буду участвовать в работе Конгресса. Это письмо неплохо отражает настроение той поры:

> «Защитой прав человека занимается целый ряд созданных для этой цели официальных организаций — ООН, ЮНЕСКО и т. п. — к сожалению, их существование и деятельность только дезорганизуют общественное мнение. Например, я хочу поставить «Антигону» в Театре Габима в Тель-Авиве. Власти запрещают мне это делать на основании решения ЮНЕСКО, потому что Польша голосовала за бойкот Израиля. Но меня никто не спрашивал о моем мнении на этот счет и никто не согласовывал со мной кандидатуру нашего представителя в этой организации.
>
> Я хочу снять фильм по книжке, в которой собраны документы об уничтожении евреев во время оккупации. Власти говорят: «Нет, нельзя, это антипольская книга». И снова меня не спрашивают, считаю ли я эту вещь антипольской и что вообще может означать это понятие.
>
> Я сделал прапремьеру новой польской пьесы в

костеле. Она прошла полтора десятка раз. Автора уволили с работы, актеров постоянно вызывают на допросы; требуют, чтобы они выбрали себе мецената — государство или церковь. Но ведь государство не нанимает актера исключительно для себя, в его контракте нигде не написано, что государство оплачивает его взгляды и душу! А спектакль репетировался и игрался сверхурочно, вне часов работы театров. И так на каждом шагу, и ждать защиты неоткуда, поскольку купленная интеллигенция постоянно информирует мир о стабилизации, разоружении и доброй воле обеих сторон.

А что бы произошло, если бы я выступил на Конгрессе и огласил эти факты? Скорее всего ничего, если говорить о мире, но тут, в своей стране, я вынужден был бы распроститься с фильмом, который как раз начал снимать. Разумеется, я мог бы превратиться в правозащитника-художника, но в таком случае меня ждут или эмиграция, или пенсия, а ни к одному из этих решений я еще не готов.

Возможно, мое письмо написано несколько иронично, но такова наша действительность, как еще о ней скажешь? Мне вспоминается вопрос Сталина, когда ему сообщили, что Святой Отец выразил протест по какому-то там вопросу международной жизни:

— А сколько у Папы дивизий?

А сколько ракет (и каких) имеет на своем вооружении Конгресс защиты прав человека?

Полагаю, что на этот раз Вы признаете мое неприсутствие оправданным. Постараюсь оправдать Ваше доверие в будущем».

* * *

Из сделанных мною в те годы фильмов единственным живым по сей день остается снятый в Париже «Дантон». Во время съемок этой картины оператор Игор Лютер, бежавший в свое время из Чехословакии и уже многие годы работавший в Западной Германии, рассказал страшную сцену своего последнего разговора со старым отцом. Сначала долго и через посредников устанавливалось место у границы Чешской Республики и ФРГ, где можно было приблизиться к колючей проволоке с обеих сторон на относительно близкое расстояние. Игор брел в вязкой грязи

только что не по пояс, пока наконец увидел фигуру отца на другой стороне разделительной полосы. «Он что-то мне говорил, но было слишком далеко, чтобы расслышать. К счастью, я взял с собой фотоаппарат с длиннофокусным объективом и, ничего больше не ожидая, щелкал и щелкал. Лицо и движения рук… Все это продолжалось совсем недолго, пора уже было расставаться. Я вернулся домой и, ни минуты не медля, принялся проявлять пленку, а потом кадр за кадром, проецируя изображение на стену, считывал с жестов и мимики слова — последнюю волю своего отца. Он не доверял телефону, боялся писать и таким вот образом решил со мной попрощаться».

Когда-то мы восторгались «Блоу-ап» («Фотоувеличением») Антониони. Там преступление зафиксировано на случайно сделанной фотографии. Я жду, когда кино с нашей стороны, к счастью, уже не существующей берлинской стены, вместо того чтобы повторять гримасы европейских мод, сумеет открыть миру действительность тех лет, показав сцены, подобные тем, что рассказал мне Игор Лютер.

Из дневника:

Сценки из времени военного положения:

1. Дают подписать «лоялку».

— А вы, пан майор, это уже подписали?

— Я нет, я не обязан.

— Ну, и я тоже не подпишу.

2. В очередь перед магазином втискивается женщина. Очередь не хочет ее впускать. Женщина что-то там напридумывает. Никто не реагирует, и только в ответ на слова «Вы все воронье!» вспыхивает общий протест.

3. *13 декабря.* Возвращающуюся с отдыха — с лыж из Закопане — варшавянку останавливает военный патруль.

— Документы!

— Это зачем? Что это вы, господа, с автоматами по городу разгуливаете?

— А вы не в курсе? Объявлено военное положение.

Задержанная показывает документы.

— Прошу прощения, а с кем вы воюете?

— Понятия не имеем.

4. В школе во время большой перемены мертвая тишина. К

доске кто-то прикрепил листок: «Своим молчанием ты присоединяешься к молчанию Леха Валенсы».

5 января 1982

Состояние как после страшной, смертельной болезни; мне кажется, так чувствуют себя после тяжелого инфаркта. Полное падение ритма жизни. Я еще не знаю, что при этой болезни мне разрешено. Жду, существую, совершенно ненужными съемками избегаю думать над вопросом, что дальше.

В списках фильмов, снятых с проката и запрещенных, значатся: «Человек из мрамора», «Без наркоза», «Человек из железа», «Пепел и алмаз».

24 января 1982

Мечислав Раковский[82] — директорам театров: «Не хотите принимать участие в культурной жизни страны, ну что ж, ничего не поделаешь, участие примут другие. Что с того, что это будут нули. А может, наступила эпоха нулей, которые, объединившись, создадут новые ценности».

Яцек Куронь рассказывает:

Арестовали в ночь на 13 декабря, везут через Гданьск.

— Ну так что, пан Яцек, стоило все это затевать? Ну эту «Солидарность»?

— Да. Когда вы год назад задерживали меня, достаточно было двух человек и машины, а сегодня, посмотрите-ка, сколько для этого потребовалось танков.

Смешно, но правдиво: запись 1999 года.

Кристина, делая весеннюю генеральную уборку, уже несколько лет собирается выбросить два свертка, лежащих в доме с первых дней военного положения. Это приготовленные на случай ареста необходимые в тюрьме вещи: полотенце, мыло, зубная щетка и паста, аспирин и что-то от болей в желудке… Режиссер, в шкафу у которого лежит такое снаряжение, может спокойно браться за любую тему и не дрожать: как бы чего не случилось…

Я был шофером Леха Валенсы

12 декабря 1988 года я впервые переступил порог здания секретариата Епископата Польши, расположенного в сквере кардинала Вышинского. Я уже застал там группу людей, в задачу которых входила подготовка к вечерним теледебатам между Цехом Валенсой и Альфредом Мёдовичем, представлявшим в том диалоге партийно-правительственную сторону.

Главным политическим советником Леха был тогда Бронислав Геремек. Профессор Геремек подготовил варианты вопросов и упреков в адрес «Солидарности», которые мог выдвинуть Мёдович. Важную роль в подготовке этой передачи играл также Януш Онышкевич[83]. Эта подготовка велась в течение нескольких недель; в своих бумагах я нашел письмо от 18 ноября 1988 года, в котором предостерегал от приемчиков тогдашнего телевидения:

> «Дорогой пан Януш!
>
> После долгого размышления я готов изложить несколько своих требований к телевидению, если предполагается, что оно станет полем борьбы Леха Валенсы с кем-то из властей. Сначала пояснение, почему я нахожу такую подстраховку абсолютно необходимой:
>
> 1. В последние годы телевидение было основным источником дезинформации во всем, что касается руководителя «Солидарности», почему бы оно вдруг изменило линию своего поведения? Если по приказу, то таковой может быть в любую минуту отменен, а тогда материал дискуссии станет сырьем для манипуляций разного рода Самитовских [речь идет о сегодня забытом официозном тележурналисте, который прославился своими фальсификациями уже осенью 1980 года].
>
> 2. Ознакомление Леха Валенсы с принципами работы студии ничего не даст, потому что студию можно использовать на разные лады. Гарантами могли бы стать работающие там люди «Солидарности», но ведь всех оттуда убрали. Поэтому наш председатель не может ни на кого тут рассчитывать.
>
> Требования:
>
> Председателя сопровождает в студии ТВ группа сотрудников. Полагаю, что будет естественно, если с ним пойдут создатели «Человека из железа» Анджея Вайды: Эдвард Клосинский (оператор), Барбара Пец-Слесицкая

(директор картины), Аллан Старский (сценограф), Кристина Грохович (ассистент режиссера). Это минимум, нужный для того, чтобы контролировать план и позицию режиссера программы, следить за камерами, освещением и т. д.

То, что говорит председатель, должно быть снято нашей камерой, дополнительно размещенной в телестудии, а снятый материал, в случае если возникнут какие-то разногласия, может быть предоставлен для сравнения и как довод правды (его, конечно, следует передать в надежные руки).

Сзади, за спинами разговаривающих, нужно повесить часы. Время, которое они будут показывать, сделает невозможным изъятие из разговора каких-либо фрагментов без того, чтобы зрители не обратили на это внимания, поскольку встреча обязательно должна проходить в прямом эфире.

Председатель будет говорить стоя!

Задача Леха проинформировать общество о необходимости снятия запрета с «Солидарности», а не дискуссия с господином Мёдовичем. По-этому-то он должен говорить по-ораторски, стоя <…>

Крепко жму руку».

* * *

Лех, мы все тогда так его называли между собой, приехал где-то около полудня из Гданьска сильно простуженный. Создавалось впечатление, что наши поучения он слушает вполуха. Однако вечером оказалось, что он хорошо воспользовался советами профессора Геремека.

Одновременно с «уроком» шли телефонные переговоры с телевидением, которые проводил адвокат Яцек Амброзяк. Речь велась главным образом о деталях организации и разного рода подробностях, которые сегодня уже и плохо понятны. Так у нас прошел целый день, близилось время программы. Я уже знал, что из моих требований и пожеланий ничего не сделано, поэтому намеревался хотя бы сопровождать Валенсу в студию, чтобы в случае чего быть свидетелем махинаций, которые казались мне весьма вероятными.

В результате долгого переговорного процесса было установлено, что председателя могут сопровождать два человека: секретарь и водитель. Было ясно, что мне нельзя рассчитывать на

место секретаря, потому что, естественно, оно закреплено за профессором Геремеком. Тогда я ухватился за идею стать шофером Валенсы. У меня имелись водительские права, я был совершенно трезв и я знал дорогу на улицу Воронича, где расположено телевидение. Увы! Моя радость была недолгой. Когда адвокат Амброзяк поставил в известность своих переговорщиков с телевидения, кто приедет с Валенсой, последовала незамедлительная реакция — НЕТ!

С головой у меня, в общем, все в порядке, до этого момента я никому не навязывался в качестве персонального водителя. Однако в те времена Лех Валенса был не только нашим руководителем, но и нашей надеждой. Я знал, что он смотрел мои фильмы, его случайное и хаотическое образование было результатом усилий многих польских интеллектуалов. То есть Лех был нашим голосом, а мы чувствовали себя как бы немножко пигмалионами, восхищающимися своим творением. Наверное, позже мы оттого так разочаровались, что наша Галатея вдруг заговорила своим голосом. Если бы польская интеллигенция, как хотели бы нынешние крайне правые, отказалась после 1945 года сотрудничать с властью, Валенса остался бы полуграмотным, а нами правил бы сегодня Лукашенко.

* * *

Дебаты Валенса — Мёдович я смотрел в помещении секретариата Епископата с целой группой советников, к которым вечером присоединились Яцек Куронь и Адам Михник. Вален-са был в ударе. И хотя ничего из моих предложений, кроме часов, смешно воткнутых между собеседниками, не было сделано, я чувствовал себя счастливым. Наш вождь говорил своим голосом, следовал своему понимаю вещей и победил Мёдовича сидя, хотя я требовал, чтобы он боролся стоя.

Нас охватил энтузиазм, к моменту, когда герой вечера вернулся с телевидения, наша эйфория достигла своего пика, были выпиты многочисленные брудершафты (ксёндз Оршулик перешел на «ты» с Адамом Михником), я же в который раз убедился в том, как немного значит режиссура, потому что все решает актер. Он нас не разочаровал.

От тех, кто с другой стороны готовил эти исторические дебаты, недавно я узнал, что Мёдович сам был во всем виноват. Генерал Ярузельский решительно возражал против идеи телевизионной дискуссии. Чересчур самоуверенный председатель «старых» профсоюзов настоял, однако, на своем, но это

выступление оказалось последним его *show,* с телевидением он распрощался навсегда.

* * *

Мой дядя Густав Вайда, имевший привычку рассказывать всегда самые глупые анекдоты и громче всех над ними смеявшийся, держал в своем постоянном «репертуаре» анекдот о служанке, пришедшей регистрироваться в полицию. Чиновник спрашивает, девица ли она. — «Девица, не девица, пиши «девица». Вот и я, был ли я шофером Валенсы или не был, а пишу, что был, потому что поддерживал его во всем, будучи убежден, что только рабочий может противостоять «рабочей власти» и бороться с нею до самого ее падения, а нам, интеллигентам, в этой борьбе отведена лишь вспомогательная роль.

Об этом я знал давно по своему опыту: сценарий «Человека из мрамора» ждал реализации целых 12 лет, потому что его героем был рабочий, который сопротивляется «своей» власти. А тот факт, что фильм все-таки увидел свет, — результат лживости этой власти, считавшей, что не теряя лица, она может разговаривать только с рабочим, но, оказывается, не может, хотя, по-видимому, очень бы хотела дискутировать, к примеру, с Тадеушем Мазовецким[84].

Из дневника:

3 марта 1999

«О год этот»… — высказывания Леха Валенса 1989 года из «Газеты Выборчей»:

«Такой президент, о котором говорил господин генерал, был бы, наверное, пожизненным. Он мог бы уйти только путем расстрела». Можно что угодно говорить о «круглом столе», но за этими словами стоит лидер, осознающий, с кем и о чем он говорит. Только рабочий Валенса за этим столом мог так говорить и так быть услышанным.

Без цензуры и без зрителей

…Странные вещи начали происходить в нашем городе.

Некая дама возжелала свободной любви со своим мужем, а когда ей сказали, что это невозможно, воскликнула: «Как невозможно? Ведь мы же свободны!». В самом деле мы были свободны. Но от чего?

Федор Достоевский. Бесы

Когда в 1958 году «Пепел и алмаз» вышел на экраны, казалось, что коммунистическая цензура помягчала. Любая идеология пользуется словами, поэтому и цензура в странах тоталитарного строя контролирует в кино прежде всего диалоги. Но в моем фильме не слова были главным. Искусство образа способно сказать зрителям куда больше, чем слова.

Возьмем для примера последнюю сцену «Пепла и алмаза» — смерть Мацека Хелмицкого на мусорной свалке. Как понимал ее цензор 1958 года? «Вот заслуженный конец каждого, кто поднимет руку на народную власть». Но было и другое восприятие. Симпатичный паренек в темных очках: плохое зрение — результат долгого пребывания в каналах во время Варшавского восстания, о чем он вспоминает мимоходом как о любви без взаимности к отчизне. Этот парень гибнет от польской пули. Гибнет, потому что для него нет места в бесчеловечной системе, выбрасывающей его на свалку.

Так по-разному смотрели этот фильм, и на эту двойственность опиралась наша борьба с цензурой. Внешняя цензура — это цензура, которую принудительно осуществляют разные институты, призванные для поддержания в стране так называемых спокойствия и порядка, в особенности она чувствует себя обязанной бдить по отношению к продукции, созданной, как говорится, на государственные деньги. Беседуя с французскими журналистами, я вынужден был не раз и не два объяснять им механизм действия политической цензуры в Польше, как если бы я сам был ее функционером, а не жертвой. Но в свою очередь никто из них не в состоянии был ответить мне на вопрос, почему во Франции, где нет цензуры, не были сняты фильмы на острые социальные и политические темы, такие, например, как война в Алжире или парижский май 1968 года. Не заменяет ли здесь так

успешно внутренняя цензура цензуру политическую?

Год за годом, снимая свои фильмы, я вынужден был подчиняться цензуре; на счастье, кино — это образ, а точнее сказать, нечто возникающее от взаимодействия звука и изображения, что и есть на самом деле истинная душа кино. Да, из «Пепла и алмаза» можно вырезать отдельные слова или даже фразы, но нельзя подвергнуть цензуре игру Збышека Цибульского. А ведь именно в его способе поведения таилось то «нечто», что в те годы было политической крамолой: свобода паренька в темных очках по отношению к действительности, которая этой свободы никак не предполагала. Так же и с «Человеком из мрамора». Этот фильм вообще не должен был возникнуть, а посему — что могли тут изменить отдельные поправки и изъятия?

Главная проблема для режиссера-постановщика политических фильмов состоит не в том, соглашаться или не соглашаться с действиями цензора, а в том, чтобы снять такую картину, вмешательство цензуры в которую не исказило бы ее звучания. Подвергать цензуре можно только то, что вмещает в себя воображение цензора; по-настоящему оригинальный замысел выбивает у них ножницы из рук. Правда, всегда оставалась возможность отправить фильм на полку, но год от года эта процедура становилась для них все более затруднительной.

* * *

Под конец 80-х годов я почти каждый вечер ходил в кино. Фильмы мало чем отличались друг от друга. Они забывались, едва только в зале зажигался свет, это позволяло идти на следующий, не обременяя себя мыслью об оценках и каких-либо сопоставлениях. Меня занимала публика. Интеллигентных зрителей выдуло из зала первыми ветрами военного положения, вместо них в кинотеатры пришли совсем другие зрители, в первую очередь те, кого околдовал «Монастырь Шаолин». С точки зрения политических властей это был прекрасный ход. Из кинозалов исчез зритель, заинтересованный политическими фильмами; с тех пор он постарел и, отвращенный новым репертуаром, остался дома перед телевизором, приговоренный к программе, подвергающейся еще более жесткому контролю, чем кинорепертуар.

После 1989 года свободный рынок завершил дело, теперь мы уподобились Западу. 15–20 лет — это оптимальный возраст для зрителей тех фильмов, которые лавиной обрушились тогда на польские экраны. Американское кино завоевало зрительскую

аудиторию, и только его мы должны благодарить за то, что кинотеатры сегодня полны.

Общество избавилось от комплексов, зритель в кинотеатре требует развлечения по своему вкусу, когда он доволен, то громко ржет, глядя на экран. Свободный народ, свободный зритель, малоцивилизованное общество. Что же удивляться, если молодые кинематографисты, желая доставить публике удовольствие, а также поправить собственное самочувствие, не могут устоять перед таким искушением? Но я уже не несу за это ответственности. Уменьшение количества кинотеатров до 700 на всю страну привело к тому, что зрители больше не создают репутацию фильма и художника, они не решают ничего, и каждая глупость в телевизоре имеет несравненно большее влияние на то, что происходит в стране.

Когда я поступал в Киношколу в Лодзи, меня приветствовал лозунг: «Кино для нас — важнейшее из искусств». Нет больше этого лозунга, исчез СССР, и кино перестало быть важнейшим из искусств, в особенности в Европе. Когда я слышу слово «кинопублика», я знаю, что она немногочисленна, сформирована развлекательным американским кинематографом, жаждет любой вольности, а точнее произвольности — моральной, политической, языковой. Служить ей не получается. Но другой публики нет.

Я, конечно, помню, что «Заратустра» Ницше по выходе из печати вообще не имел читателей и последнюю часть этого произведения философ напечатал за свой счет в количестве 40 экземпляров, хотя это одна из книг, которая потрясла мир. К книге, однако, можно вернуться, открыть ее заново. С фильмом все обстоит по-другому: раз увиденный в кинотеатре, он возвращается уже только в статусе «произведения искусства» на специальные показы в ретроспективах или фестивалях или исчезает в бункерах киноархивов, где ждет не очень понятно чего.

* * *

От чего мы были свободны? На этот вопрос легко ответить: раньше польская кинематография была свободна от публики. Публика не имела влияния на то, что мы делаем, потому что политическая власть ПНР не желала, чтобы кто-нибудь, кроме нее, мог судить о польских фильмах. Именно эта неоглядка на публику позволяла нам делать такие фильмы, как «Два человека со шкафом» Романа Полянского, «Структура кристалла» Кшиштофа Занусси или «Навылет» Гжегожа Круликевича. Это вовсе не означало, что у этих фильмов не было зрителей.

Напротив, они завоевали фанатичных сторонников, среди них и меня тоже, но когда они задумывались, не было убийственного вопроса: «Кто будет это смотреть?»

Польское кино освободилось не только от зрителей, теперь оно свободно и от критики. Кинокритика пишет не о фильмах, а о самой себе и читает себя сама. Она не отвечает на главный вопрос потребителя: стоит ли смотреть этот фильм? Рецензии читает интеллигенция. Раньше она преобладала среди нашей публики, а критика говорила ей: «Твой долг посмотреть этот фильм». В прежние годы критика была зависима от цензуры, о рецензентах тогда говорили «он не мог этого написать» или «ему пришлось это написать». Поэтому критика постоянно вытеснялась на обочину кинематографии. У меня такое впечатление, что большинство из тех, кто сегодня снимает кино, не считается с ее мнением.

Часть фильмов, в особенности те, что не удались, также свободны от какого-либо авторитета. В прежних объединениях, когда я был начинающим режиссером, а Ежи Кавалерович моим шефом, я знал, что он может потребовать каких-то изменений в моей картине, а я обязан пойти на них во имя нашего общего блага. Сегодня положение принципиально другое. Каждый режиссер считает, что если ему дали деньги на фильм из Фонда кинематографии, то дали под его имя, и художественный руководитель объединения ему не указ. Теперь творческий контроль над фильмами несравненно слабее, чем раньше, это заметно по тому, что я вижу на экране.

Система кинообъединений постепенно исчерпывает себя. Худрук уже не должен «защищать» своих подопечных, он больше не ходит по их делам «наверх», не подмигивает своему младшему коллеге: делай, мол, что хочешь, старайся, чтобы все получилось, а я прикрою тебя своим авторитетом. Сегодня это никому не нужно. Сегодня нужен продюсер, который сумеет собрать необходимую сумму денег.

* * *

Фильмы, которые мы называли «польской школой кино», или те, что именовались «кино морального непокоя», и многие другие вырастали из польской шляхетской традиции. Польша была шляхетской страной, интеллигенция — правопреемница шляхты. Но коль скоро место Пилсудского занял сегодня Валенса, место шляхетской традиции должна занять традиция плебейская.

К сожалению, появляющиеся сегодня фильмы не содержат

попытки противопоставить дворянскую традицию традиции плебейской. Да, они часто хорошо сделаны, основаны на ловко написанных сценариях, но, как правило, это фильмы обывательские, снятые с мыслью о зрителе, желающем во что бы то ни стало получать свое удовольствие. И только удовольствие. А режиссер, тоже во что бы то ни стало, хочет ему сделать приятное, полагая, видимо, что, возможно, это последний зритель, который еще хочет пойти в кино.

Раньше я бы не стал так резко отзываться о фильмах своих коллег, поскольку мы справедливо опасались, что политические власти захотят воспользоваться нашей критикой, чтобы навредить кинематографистам. Однако теперь государственная монополия на производство фильмов окончательно разрушена, и режиссеры ищут деньги, где только можно.

Перед войной в Польше тоже делались фильмы, их выходило не меньше, чем после войны. Но тогда это были только фильмы, а после войны мы создали кинематографию. Потому что кинематография — это определенная тенденция, определенная линия, которая в стране ли или за границей, создавала некий обобщенный образ нашего кино. Тогда говорили: польская школа кино. Сегодня трудно разглядеть такую тенденцию. Даже сейчас, когда для этого не требуется смелости и можно затрагивать темы, которые еще недавно мы вынуждены были обходить.

Не экономический кризис угрожает польскому кино; более всего ему угрожает отсутствие ориентиров у тех, кто его делает — у режиссеров и продюсеров.

* * *

Взгляды, которые я здесь изложил, я развивал в выступлении 20 сентября 1991 года в Гдыне, во время очередного фестиваля польских фильмов. Ответом на мое выступление было не лишенное смысла замечание:

«…если бы я мог себе что-либо пожелать как зритель фильмов Вайды, то я пожелал бы прежде всего, чтобы Вайда перестал заниматься мною и моими намерениями. Не только моими — тут я перебьюсь, но также и других зрителей. Чтобы он наконец отдохнул от несения службы и решил сделать фильм для себя, такой, о каком мог бы только мечтать».

Гдыньское выступление было моим последним обращением к коллегам-кинематографистам. Я понял тогда, что так называемое

кинематографическое сообщество не будет больше говорить одним голосом; нужно браться за свои фильмы и искать спасения в новой ситуации не для всего польского кино, а лишь для себя самого.

* * *

Мы смеялись, когда после 13 декабря 1981 года вице-премьер Раковский заявлял с трибуны, что заменит творческую элиту другой, более ему подходящей; это звучало почти так же, как если бы министр финансов похвалялся, что выпустит фальшивые деньги. Однако «эксперимент» в определенном смысле удался, и его результат можно увидеть на экранах кинотеатров.

«Канал», «Косое счастье», «Часы надежды», «Руки вверх», «Структура кристалла», «Кинолюбитель», «Одинокая женщина», «Большой забег» или «Мать Королей» не были совершенными картинами, повествовательная цельность не была их сильной стороной. Их силой были тема и страстная потребность творцов через кино выразить то, что они хотели сказать людям. Темы были свои, оригинальные, взятые из жизни страны, которая поднималась после военного краха и вопреки всему и, несмотря ни на что, отстраивала свое самосознание и свою польскую отдельность. Именно благодаря этому наши фильмы были замечены за границей и не только на фестивалях. Особенность судьбы, которой одарил нас Господь Бог, поражала заграничных зрителей. Польшу трудно понять, но мы, художники, для того и существовали, чтобы пробовать побороть эту трудность.

Изменилось ли что-то в нашей народной судьбе после 13 декабря, стала ли она более «нормальной», приближенной к судьбам других народов? Наверняка нет, если такие определения, как «сюрреалистический», «как из Мрожека» или «ведь это чистый Ионеско» повторяются всюду и всегда. Нет, эта черта нашей реальности не подверглась изменению. Между тем те несколько фильмов, что были сняты под конец военного положения, ничем не напоминали прежний польский кинематограф. Действительность не изменилась, но культурная политика дала наконец ощутимые результаты.

Меня, «старого классика», как говорит обо мне один из моих югославских друзей, больше всего поразили в этих фильмах профессионализм и совершенство ремесла. В эпоху всеобщего сетования на тотальную невозможность всего и вся эти молодые режиссеры сумели представить вещи так совершенно сделанные, как это удавалось, и то только в давние годы, Кавалеровичу и

Полянскому, нашим двум маньякам кинематографического перфекционизма. Начиная со сценария и актерской игры, через съемку, решение пространства все складывается в энергичное, невероятно цельное повествование. Так рассказанных фильмов у нас до этого никогда не было. Но меня не покидает впечатление, что я уже это где-то когда-то видел. Я даже подозреваю, где: в американских фильмах.

Вообще-то ничего удивительного в этом нет — и мы питались американским кино. Снимая много лет назад «Пепел и алмаз», мы с оператором Ежи Вуйциком без конца говорили о «Гражданине Кейне» и «Асфальтовых джунглях». Они нас вдохновляли, но мы не делали картину о польском миллионере или об ограблении банка. С нашей темой мы, хочешь не хочешь, должны были работать по-своему. Кроме того, нам не угрожало тогда в качестве «профессиональной подсказки» домашнее видео. Кинорежиссер, бесконечно просматривающей на домашнем экране сцены из любимого фильма, неизбежно говорит чужим голосом, но если его в этом станут упрекать, даже под присягой будет твердить, что нет, это его собственный голос.

Когда я начинал снимать кино, через наши экраны проходили фильмы Бергмана, Феллини, Антониони, Куросавы, французская «новая волна», картины Элии Казана и английских «сердитых». Кино взяло на себя задачи просветительские и культурные, и на «Гамлета» Лоуренса Оливье ходили толпы. Во время военного положения под лозунгом «Хватит политики!» в Польшу хлынули фильмы, которых раньше постыдился бы любой министр кинематографии, а его советники подали бы в отставку, узнав, что нечто подобное показывается *на наших экранах!*

Очередной лозунг, на этот раз адресованный режиссерам, звучал так: зачем вам политическая свобода, ведь зрительски более интригующей является свобода нравов. Это табу польского кино, охраняемое не менее строго, чем тема дружбы с Советским Союзом, теперь было полностью отменено, лишь бы привлечь кинематографистов, в первую очередь молодых, такого сорта родимым творчеством.

Предостережением для меня и показателем, до какой степени годы военного положения изменили состав зрительного зала, было восприятие фильмов, которые я считал вершиной деятельности нашего Объединения «Х». Они не сыграли своей роли, потому что публика хотела от кино других эмоций. Не только темы этих картин были ей уже неинтересны, но и сам способ, каким они были сделаны, не трогал ее.

* * *

Из записей, которые я проглядываю и привожу здесь, видно, что «старый классик» и в самом деле по-настоящему растерян в новой, незнакомой ему ситуации. Пристальный анализ работ младших коллег был только предлогом; настоящую тревогу вызывала судьба моих собственных фильмов. Цензура исчезла наконец как дурной сон; теперь я мог снять «Перстень с орлом в короне» по неизданному и скрывавшемуся автором роману Александра Сцибора-Рыльского. Я мог взяться за «Корчака» и «Страстную неделю» — самое честное в нашей литературе произведение о польско-еврейской судьбе[85].

Эти картины были сделаны не хуже, чем более ранние. Однако это не имело значения, потому что они появились на экранах как привидения из гроба польской школы кино, как напоминание о чем-то, что все хотят как можно скорее стереть из своей памяти. А после падения Берлинской стены они не интересовали уже и остальной мир.

Из дневника:

2 февраля 1992

«Сон в летнюю ночь» в Театре Повшехны. Иоанна Щелковская в роли Титании необыкновенно хороша: веселит, околдовывает, пугает. Никогда, даже в своих самых смелых мыслях об этой пьесе я не предполагал, что эта фигура может быть так необычна и неожиданна. Полный восторг вызвала Иоанна в сцене утреннего пробуждения Титании. После спектакля я спросил ее за кулисами, как это получилось, откуда взялась идея играть это пробуждение так резко, бурно и так невероятно серьезно?

— Анджей, ты не можешь себе представить, что значит для интеллигентной женщины переспать с ослом, — простодушно призналась мне актриса.

Исследователи видеокассет

По каналу «Полония» смотрю рекламу новых компьютерных игр, которые вот-вот должны появиться в продаже. Бодрый, веселый голос соблазняет вероятных клиентов:

— Алчущих крови игроков ждет…

— Придется убивать…

— В этой игре у тебя не будет друзей, ты можешь убивать каждого, даже свою возлюбленную…

— Приятной вам бомбежки, — завершает программу ведущий.

Из дневника, 1996

Несколько лет тому назад мы в обществе известного в мире режиссера Збигнева Рыбчинского отправились из Нью-Йорка на Лонг-Айленд. Мы восторгались широкими пляжами, которые часто служат местом действия его фильмов. Уставшие после долгой прогулки, мы зашли в ресторан. Рыбчинский говорил о будущем кино, которое он видит как электронную запись, позволяющую свободно претворять реальность согласно замыслу режиссера. Я слушал внимательно, но при этом уголком глаза посматривал на экран телевизора, на котором бесконечно повторялась одна сцена: бегство группы ковбоев, пяти мужчин и одной женщины, которые, повыскакивав из окон и с балкона, мчались куда-то вперед, хотя никто их не преследовал.

Рыбчинский хочет в будущем создать киноязык, который позволит ему высвободиться из оков принятой фотографической реальности. Между тем к телевизору подошел пятилетний мальчик, поднял большой револьвер, которого я до этого не видел, подождал немного и потом несколько раз выстрелил в экран. Трех ковбоев он уложил на месте, остальные пробовали бежать. Безрезультатно. Женщину он несколько раз отпускал, я уж было подумал, что он намерен ее пощадить, но нет, в конце концов, он убил и ее. Когда уже никого не осталось в живых, удовлетворенный мальчишка бросил оружие и вернулся к столику доедать свое мороженое.

Мастер видеоарта, как называют в Штатах Збига, вытащил листок и начал рисовать пояснения к своим теориям. А я тем

временем думал о пятилетнем малыше и о том, что бы было, если бы «Пепел и алмаз» был сделан по рецепту, который позволяет зрителю участвовать в действии картины. Кого бы этот малец отправил на тот свет в первую очередь? Оставил бы он шанс Мацеку Хелмицкому? А если бы он уложил его в самом начале, ну, хотя бы из-за темных очков? Что станет в будущем с кино? И что станет с нами?

Легкость, с которой телезритель перескакивает с одного канала на другой, пугает меня. Это затыкание кому-то рта на полуслове может вызывать у смотрящего не только удовольствие, но и агрессию. Щиток-переключатель — это автомат конца XX столетия, быть может, не менее результативный, чем пулемет «максим» в Первую мировую войну.

* * *

Недавно мне рассказали, что Стивен Спилберг, завершив съемки своего последнего фильма, снял наушники и поцеловал монитор. Я видел Спилберга в Кракове, где он снимал «Список Шиндлера», он и тогда не расставался с этими игрушками, контролируя работу камеры и звукооператоров. Монитор по-польски довольно точно называют «наружкой», что сочетается с другим словечком того же ряда — «подслушка». Делая фильмы в течение 35 лет, я никогда не подглядывал и не подслушивал своих сотрудников. Стоя рядом с камерой и участвуя в том, что делают актеры, я только краем глаза следил за тем, чтобы камера выполнила все обговоренные перед съемкой движения и остановилась в положенном месте. Остальное имело право оказаться милой неожиданностью на просмотре материала.

Что же такое случилось, что сегодня и я «подглядываю» на мониторе, камера которого установлена в некотором отдалении от съемочного плана, где работают актеры и кинокамера, как будто я хочу от них дистанцироваться, в то время как раньше именно ощущение, что я стою рядом с ними, давало мне уверенность в руководстве съемочной группой? Что дает смотрение на монитор?

Контроль за всеми и всем. Я замечаю каждое колебание оператора, каждую ошибку в движении крана или тревеллинга. Я знаю, что получится неостро, потому что передо мной проходит кусок более или менее готового фильма. Единственное, чего я как следует не вижу на этом небольшом экранчике, это игры актеров, в то время как в кинотеатре их лица и поведение говорят зрителям в сто раз больше, чем все изобретательные движения

камеры и новаторское освещение. Сегодня на съемочной площадке актер одинок, он играет для куска металла, каким является аппарат, иногда замечая только блики на стекле объектива.

Макс Офюльс, великий немецко-французский режиссер, автор «Лолы Монтес», рассказывал, как в американском цирке перед зрителями разыгрывается одновременно сразу несколько действий — на арене и над нею. Он вспомнил к случаю анекдот об одном акробате, приехавшем в Америку из Европы. Повисший под куполом шатра, он должен был выполнить прыжок сальто-мортале. За мгновение до этого он посмотрел вниз и увидел на арене группу клоунов, развлекавших зрителей. На долю секунды он подумал о том, что никто на него не смотрит, и рухнул с трапеции вниз.

Может быть, именно поэтому сегодня перед камерой стоят самоубийцы и разочарованные, профессионалы, не рассчитывающие на чью-либо помощь, решившиеся делать свое, хотя бы и для одной только камеры. В борьбе с телевидением кино стало еще более подвижно. Камера способна схватить актера в толпе, идущим, вписать в картины мира, визуальное и звуковое богатство которых изливается на зрительный зал с огромного экрана. Нужно на самом деле точно знать, кого и что играешь, чтобы в этом безумии камеры и ошалелом монтаже передать зрителю что-то от сокровенной тайны исполняемого персонажа. Чтобы успевать следить за тем, что рассказывается зрителю, режиссер вынужден контролировать эту стихию нового кино, следя за ней по монитору. Но и актер знает, что должен сыграть свою роль в короткий промежуток между сиянием кузова машины новейшей марки и часами на его руке, притягивающими взгляд зрителя в той же степени, что и его лицо.

* * *

«Я это и хотел сказать» или «Меня интересовало именно это», — обычно говорит молодой режиссер, когда кто-то пытается атаковать его картину. Этот защитный инстинкт мне кажется правильным: художник имеет право представить свой мир и защищать свое миропонимание от других. Однако тут имеется одно «но»…

Публика в кинотеатре может соглашаться с идеей фильма или не соглашаться с нею, она может принимать точку зрения режиссера или не принимать ее, но она не может плутать в сюжете. К сожалению, большая часть недоразумений между

зрителями и кинематографистами начинается именно здесь. Слабость своего произведения режиссер хочет представить как его оригинальность, а в запутанности фабулы предлагает усматривать тайну своего детища. Поэтому не говорите никогда: «Я так хотел!»

Режиссеры постоянно твердят: мой фильм, мой замысел, в моем сценарии. В ходе постановки, в особенности во время съемок лучше говорить: наш фильм. Это сплачивает коллектив, побуждает к совместным усилиям и ответственности, без чего не бывает доброй работы. Скажу больше: если фильм получился, стоит продолжать говорить о нем «наш фильм», хотя зрители и критика и так будут называть только фамилию режиссера. Но в случае провала режиссер обязан сказать смело: это мой фильм.

Когда много лет назад я сделал фильм «Лётна», через несколько дней после премьеры я скупил все доступные газеты, сел в парке на лавочку и прочитал все рецензии скопом. Они были зубодробительными. После успеха «Пепла и алмаза» и «Канала» это был жестокий урок; впрочем, я и сам знал, что совершил в «Лётне» все мыслимые ошибки. Но ведь было в этом фильме и что-то, что отличало его от многих других: какая-то оригинальность, отдельность, более отчетливая, чем в моих предыдущих картинах, удачных и расхваленных. Я решил посмотреть на дело с другой стороны: может быть, мои ошибки — это моя оригинальность, а достоинства — рутина, которой не чужды и другие режиссеры?

«Лётна» не стала от этого лучше, но я начал задумываться над собой: над тем, что я люблю, что умею делать, что сам хотел бы видеть на экране. Уже многие годы я в своем воображении улучшаю, поправляю, перерабатываю этот фильм, и это единственная моя вещь, которую я хотел бы сделать еще раз. Я люблю Этого неудачного ребенка и всегда говорю о нем: «мой».

Анализируя «Лётну», я понял, что мои недостатки оригинальны, а достоинства банальны. Это ценное и важное открытие при условии, что в свои недостатки ты не влюбишься чересчур пылко.

Съемки «Врат рая» происходили в Югославии, по их завершении монтаж делался в Лондоне, а переозвучание перенесли в Париж. Я тем временем вернулся на родину и на последний рабочий просмотр полетел из Варшавы. Показ происходил в одном из киноофисов на Елисейских полях. Изрядно измотанный путешествием и заботами, которых было у меня тогда по горло, я устроился в удобном мягком кресле. Я не дотянул даже до половины картины: заснул, как убитый. Разъяренный продюсер громко прошипел, что для сна наймет мне

номер в отеле «Георг V», ему это обойдется дешевле. Однако я не слишком переживал по этому поводу. Я не любил моего фильма, считал его посредственным, что же удивляться, что заснул на нем от скуки. Но нельзя не признать, что это редкий случай далеко зашедшего критицизма автора по отношению к собственному делу…

* * *

Кинорежиссер, маниакально просматривающий фильмы на видеокассетах, в точности так же, как спортсмен, обучается технике, обеспечивающей искусность и ловкость во всех ситуациях, заданных сценарием. Он знакомится с уже существующими приемами и кадр за кадром наблюдает взрывающиеся автомобили-ловушки, часами всматривается в изрешеченные пулями тела в надежде, что сам сделает это лучше и более изобретательно. Он не пренебрегает также материалами из полицейской хроники и съемками скрытой камерой, потому что реализм — его цель, разумеется, с оговоркой: речь идет о реализме в высшей степени зрелищном.

Вернусь на минуту к далекому прошлому. Как выглядело мое практическое кинообразование? Каждый из фильмов, на которых я должен был учиться искусству кино, я смотрел в просмотровом зале от начала до конца всего несколько раз — два, три, хорошо если пять. Но никогда больше. На каждом просмотре я наблюдал развитие событий, следил за содержанием того, что смотрел. Временами, вглядываясь в какую-нибудь сцену, я на мгновение осознавал, как она сделана, но она проходила слишком быстро, чтобы потом я мог ее слизать. Ну, и к тому же я никогда не был в одиночестве, в просмотровом зале всегда находились другие люди, чье мнение я имел возможность сопоставить со своим. Очень редко я смотрел какой-нибудь фильм на монтажном столе. Таким образом наверняка я смотрел «Нибелунгов» Фрица Ланга и «Александра Невского» Сергея Эйзенштейна, подтверждением чему служат прямые зарисовки с экрана, найденные мною недавно в моем архиве.

Кино, как бы к этому не относиться, нуждается в человеке-актере в качестве медиума-посредника. Надежда на облагораживание кино уподоблением изображения образам великой живописи есть иллюзия и ведет в тупик. Точно так же я отношусь к безумному темпу фильма, сделанного под видеоклип, так модный теперь на телевидении. Может быть, поэтому с чувством великого облегчения я принял правила «Догмы-95»,

перечень принципов, подписанных двумя датскими режиссерами.

Наконец-то ничего не говорится о стилизации кинематографического образа, эстетике кадра и динамике монтажа. «Догма» восстанавливает порядок вещей, а прокламируя домашнее видео в качестве распространенного способа киноповествования и отказываясь от изощренной техники съемки, она расстается с «художественным освещением» и, что самое замечательное, стремится «достигнуть правды героев и их среды ценой всех эстетических приемов».

> «Клянусь соблюдать следующие правила, установленные и утвержденные «Догмой-95»:
>
> 1. Съемки фильмов должны проходить в натуральных плейерах… (Если необходим какой-то реквизит, следует найти натуральную локализацию, где этот реквизит может иметься).
>
> 2. Звук не может быть записан без изображения и наоборот. (Запрещается использование музыки, если она не звучит естественным образом на месте съемки).
>
> 3. Фильм следует снимать «с руки».
>
> 4. Фильм должен быть цветным. Запрещается использовать специальное освещение.
>
> 5. Запрещается прибегать к кинотрюкам и специальным оптическим фильтрам.
>
> 6. Фильм не может содержать поверхностного действия. (Убийства, стрельба и т. п. не имеют права на существование).
>
> 7. Запрещаются перескоки во времени и пространстве. (Это означает, что действие картины происходит «здесь и сейчас»).
>
> 8. Недопустимо производство фильмов строго конкретного жанра…
>
> 9. Фильм должен поступать в прокат на пленке 35 мм в стандартном формате.
>
> 10. Запрещается упоминать фамилию режиссера в финальных титрах.
>
> Кроме того, как режиссер я клянусь избавиться от личного вкуса! Я уже больше не художник. Клянусь воздерживаться от создания «творения», поскольку считаю, что часть важнее целого. Моей главной целью является поиск правды о моих героях и среде их существования. Клянусь следовать этому всеми доступными мне средствами и ценою всяческих эстетических условностей.

Настоящим присягаю чистоте.
От имени «Догмы-95»
Ларс фон Триер
Томас Винтерберг
Копенгаген, 13 марта 1995 года».

Когда 45 лет назад я начинал снимать свой первый фильм, авангардом в кино почитался итальянский неореализм. Вслед за ним кинематографии разных стран высмеяли «фабрику грез» и обратились к действительности, к миру бедняков, какими после войны были мы все. Неореализм отказался от известных актерских лиц, от звезд, от техники иллюзии и обмана, творимых в павильонах киностудий, он вышел на улицу, и его камера тщательно обходила все, что красиво. Неореализм не выдвинул патетических художественных манифестов, но сделал нам множество практических подсказок.

В этом же духе я понимаю принципы «Догмы». Очень простая в пользовании и самая результативная в любых условиях камера видео освобождает нас, людей кино, от необходимости пользоваться съемочной техникой, которая день ото дня усложняет нашу работу и толкает ее к соседству с рекламным кино.

Авангардная мысль «Догмы» — это человек сам перед собой, а не актер перед камерой. Это великое открытие и великое облегчение после фильмов, авторы которых одержимы манией перфекционизма. А также великая надежда на обновление кино.

* * *

Затянувшиеся работы над постсинхронами к «Пану Тадеушу» и вслед за тем многочисленные хлопоты, связанные с его выходом на экран, нарушили мои планы, и летом 1999 года я не смог начать съемки нового фильма. Тогда я решил поставить в Театре телевидения «Матеуша Бигду» Юлиуша Каден-Бандровского[86]. Его повесть, написанная в начале 30-х годов, странным образом перекликается с гримасами нашего парламентаризма.

Условия работы, прежде всего ограниченное количество съемочных дней — всего 9, толкнули меня в объятия «Догмы». Еще при предварительной встрече я сказал оператору Анджею Ярошевичу: «Забудь про штатив, кран, рельсы, выброси из головы лампы, мы будем делать настоящее современное кино». Так оно и было. Две камеры, как назойливые мухи, кружили вокруг лиц актеров, не пропуская ничего из подробностей их игры. Кипучие

страсти парламентских споров, подчеркнутые еще и монтажом, нашли здесь свой кинематографический эквивалент. Я снова почувствовал себя молодым, а моя вера в кино возродилась с удвоенной силой.

Идет Бигда!!!

Праздник цветов: Киото — Краков

Мне часто задают вопрос, почему именно Япония стала предметом моего особого интереса? Почему, имея множество других возможностей, я обратился к этой далекой стране?

Я думаю, ответ здесь очень простой. В Японии я встретил людей, близких моему сердцу. Я не знаю их языка, едва знаком с обычаями, но мне кажется, что я хорошо их понимаю. Японцы обладают всеми теми чертами, которые в течение всей своей жизни я хотел развить и воспитать в себе: серьезность, чувство ответственности и чести, а также сознание принадлежности к традиции.

Благодаря встрече с Японией я знаю, что эти прекрасные свойства существуют не только в моем воображении. Я знаю, что они есть на самом деле.

Из интервью

Варшава, 20 июля 1997

Дворец княгини Такаматсу находится на территории императорских садов в Токио, перед ним широкий ров, вокруг — высокий забор. Само строение выглядит вполне банально и напоминает павильон 30-х годов. Внутри мебель и оборудование также европейские. Перед началом обеда в честь лауреатов Императорской премии 1996 года ждем в большом холле. Входят три молодые особы, одетые по-европейски, с подносами, на подносах искусственные цветы, предлагают выбрать букетик, букеты все разные, двух одинаковых нет. Недолго думая, выбираю анемоны. Еще какое-то время продолжаются беседы, а потом открываются двери, и нас приглашают в столовую.

На столе, накрытом на тридцать персон, при каждом приборе лежит букетик, показывающий, где кто из нас должен сидеть.

Нетрудно заметить, что хотя выбор цветов предоставлялся нам, но места за столом четко распланированы. Хозяйка дома заняла центральное место, знаменитый французский скульптор Сезар сел по правую ее руку. Кристина со своим безупречным французским оказалась рядом со скульптором, а я — напротив княгини. Между раздачей цветов и приглашением к столу прошло всего только несколько минут.

Может быть, именно поэтому во время обеда у княгини я мысленно обратил время вспять и понял, почему оказалось возможным, что основанный лишь на одних только благих намерениях наш Фонд Киото — Краков смог реализовать свой план и возвести в Кракове Центр Мангха.

* * *

Все началось с долгих стараний дистрибьютора моих фильмов в Токио госпожи Етсуко Такано о включении моего имени в список кандидатов на Премию Киото, самую престижную премию такого рода в Японии. В области кино моими предшественниками были Феллини и Бергман, после меня ее получил Куросава.

Для меня это было волнующее признание, да и сумма в 350 тысяч долларов представлялась невероятной горой денег. Я сделал уже двадцать с лишним фильмов и вдвое больше театральных и телевизионных спектаклей, и за все это вместе взятое не заработал столько денег. В 1987 году перспективы будущего продолжали вырисовываться весьма туманно, решить, что сделать с полученными деньгами было нелегко, к тому же потребностей оказалось чересчур много. Идею использовать их для того, чтобы что-то сделать для японских коллекций в Кракове, подсказало мне воспоминание о коротком времени, когда они находились в открытом доступе. Это было в 1944 году, во время немецкой оккупации. Я скрывался тогда у моих дядюшек в Кракове, целыми неделями не выходил из дома, мои документы, как тогда говорили, были слабыми, но на выставку японских собраний в Сукенницах не пойти я не мог. Мне было 17 лет, и, хотя в последние три военных года я рисовал, как одержимый, я еще ни разу не видел настоящей выставки живописи. Это было мое первое переживание такого рода. «Волна» Хокусаи, женские портреты Утамаро или «Дождь на мосту» Хирошиге врезались в мою память и стали моими раз и навсегда, где бы я потом ни оказывался. Об этом я тоже говорил, получая 10 ноября 1987 года премию в Киото:

«Получая из ваших рук, господин Президент, Премию Киото, я отступлю в прошлое, чтобы вспомнить невероятное событие, каким явилась для меня в самый тяжелый год войны и немецкой оккупации выставка японского искусства в Кракове. Столько ясности, света, стройности и чувства гармонии я никогда до того не видел. Это была первая в моей жизни встреча с настоящим искусством.

К сожалению, с тех пор и по сегодняшний день я не мог видеть эти коллекции. Они исчезли, как какой-то фантастический сон, вернулись в шкафы и ящики, где уже пребывают 60 лет. Это собрание японского искусства является собственностью города Кракова и было ему подарено фанатичным поклонником и знатоком японского искусства Феликсом Ясенским в 1926 году — в год моего рождения. Фонды, пополнившиеся пожертвованиями других коллекционеров и закупками, насчитывают тысячи экспонатов — гравюр, костюмов, керамики и милитарий.

В нашей жизни самые сильные чувства и восторги те, что мы пережили в молодости. Я возвращаюсь к тем счастливым мгновениям и хотел бы, чтобы и другие пережили то счастье, которое я познал, впервые рассматривая шедевры старого японского искусства. Поэтому награду, которую я только что получил, я целиком передаю в пользу японской коллекции Национального музея в Кракове в надежде, что и тут, в Японии, найдутся любители этого искусства, которые присоединятся к моей инициативе: возведения в Кракове музея для фондов, закрытых для обозрения уже в течение 60 лет, но которые могли бы явить свою красоту всему миру.

Глазами души я вижу прекрасное японское здание в Кракове, который, как я узнал, должен стать городом-побратимом Киото. В его залы входит молодой человек — художник, поэт, кинематографист, который, как я тогда, в 1944 году, в первый раз в жизни встречается с искусством Японии, и эта встреча надолго формирует его художественные и эстетические взгляды.

Не слишком ли разыгралась моя фантазия, фантазия человека, поляка, принимающего Премию Киото после многих лет своей работы и усилий, в нее вложенных?

Я счастлив. Премия Киото, которую я сегодня получил, перебрасывает мост не только между Польшей

и Японией, но также — благодаря мечте о Музее японского искусства в Кракове — между веком XX и XXI».

Подвиг Ясенского требовал продолжения, и кто-то обязан был взять на себя эту роль[87]. Кристина с радостью поддержала мой проект. На многое я не мог рассчитывать, потому что мой жест не был упрежден какой бы то ни было подготовкой ни в Польше, ни тем более в Японии. Конечно, я чувствовал симпатию моих японских друзей, но когда после завершения церемонии в Киото мы снова оказались в Токио и мой ангел хранитель госпожа Такано явилась на встречу вместе с Аратой Исодзаки, мы были изумлены. Потому что услышали, что этот архитектор с мировой славой не только заинтересовался нашей инициативой, но, тронутый моим решением, намерен подарить нашему фонду проект будущего здания. Существенную роль в этом решении сыграл известный краковский архитектор Кшиштоф Ингарден, который в то время сотрудничал с Аратой Исодзаки, работая в его нью-йорской мастерской, он-то и обратил внимание японца на этот замысел.

Этот момент, в чем я сегодня совершенно уверен, и предопределил успех всего начинания. Исодзаки считают в Японии одним из немногих художников, связывающих страну с миром. Именно он придал нашему импульсу вес и с фантазией воплотил его в действительность.

* * *

Несмотря на расположение руководства Национального музея, создание фонда в Кракове оказалось не таким простым делом. Партийные власти города косо смотрели на инициативу Вайды-Захватович, а тогдашний министр культуры и искусства советовал дирекции музея уговорить нас вложить деньги в сооружение системы кондиционирования в строящемся много лет новом здании музея. Забавно, но и японское посольство в Варшаве сдержанно вело себя по отношению к фонду, видя в нас обоих диссидентов, связанных с запрещенной в это время «Солидарностью».

Нам, однако, везло. Директором Национального музея как раз стал Тадеуш Хрущицкий, и дело стронулось с мертвой точки. Благодаря вулканической энергии куратора д-ра Софии Альбер японские коллекции Кракова были показаны на выставке в Токио. Осторожные японцы имели возможность воочию убедиться в том, что проектируемое строение действительно будет служить

старому искусству их страны. К тому же они увидели много произведений, в Японии попросту неизвестных.

Тем временем моя премия, депонированная в токийском банке, хотя и прирастала процентами, но по-прежнему представляла собой только небольшую часть суммы, необходимой для начала строительства. В августе 1988 года Арата Исодзаки приехал в Краков, чтобы выбрать место для будущего музея.

Стоял как раз один из тех хмурых дождливых краковских дней, когда серость окутывает все, соединяя небо с землей. Мы с Кристиной и Кшиштофом Ингарденом сопровождали архитектора, немало удивляясь тому, как быстро он отыскивал на плане места, предложенные городом, и незамедлительно оценивал их пригодность. Хуже всего в осенней мгле выглядел из Вавеля участок по другую сторону Вислы, где стояли два жалких барака Келецкого предприятия дорожных работ. Однако у нашего гостя был какой-то другой глаз.

В своей долгой жизни я встретил не так уж много художников, отмеченных печатью гениальности. Одним из них со всей определенностью был Тадеуш Кантор, другим — как раз Исодзаки, который в тот унылый, безнадежный день увидел все, что было необходимо, для того чтобы принять решение. Я думаю, что два момента сыграли тут решающую роль — река и вавельский холм. Центр японского искусства и техники в Кракове сразу получил наилучший адрес в городе — за Вислой, напротив Вавеля.

Однако наш фонд все еще не был зарегистрирован, и административные трудности громоздились и громоздились. Но времена все же изменились. «Круглый стол», потом выигранные «Солидарностью» выборы открыли новую эпоху. В июне 1989 года я был избран сенатором РП первого созыва, что весьма облегчило контакты с японским послом в Варшаве господином Нагайо Хиодо, который теперь стал деятельным союзником нашего проекта. А назначенный Тадеушом Мазовецким краковским воеводой Тадеуш Пекаж принялся деятельно участвовать в поисках места для строительства. Президент города Юзеф Лассота открыл не одни двери в кабинетах местной администрации. Все предпринятые ранее действия начали увязываться друг с другом, и пришел день, когда можно было обсуждать конкретные проблемы строительства.

* * *

Но прежде чем началось само строительство, требовалось

публично представить наш проект. В июле 1991 года из Токио привезли готовый макет здания и установили его для обозрения в Галерее в Сукенницах. Чуть позже такая же презентация состоялась в Национальном музее в Варшаве; на нее прибыл Витольд Лютославский. Помню, что я даже немного как бы потерял дар речи, что, впрочем, происходило всегда в присутствии этого великого художника, который к тому же имел привычку всегда в разговоре требовать от собеседника скрупулезно точных формулировок и тщательно проверенной информации. За обеими церемониями внимательно следило японское посольство в Варшаве. В результате всех этих действий правительство Японии в следующем году выделило три миллиона долларов из польско-японского фонда на поддержку нашего проекта.

Еще один миллион долларов, собранный нашими японскими друзьями, уже приблизил нас к цели, но требовался еще один миллион, и его следовало найти любой ценой. Эту сумму собрали железнодорожники из профсоюза восточной Японии.

С 1980 года, со времени работы над «Человеком из железа», мы с Кристиной участвовали в движении «Солидарность». Теперь, путешествуя по южной Японии поездами Шикансен в обществе председателя Союза железнодорожников Акиры Матсузаки, посещая депо, ремонтные мастерские, общежития для машинистов и клубы, мы снова оказались в мире наших старых товарищей — рабочих и профсоюзных деятелей. Это из их скромных пожертвований, а также из подаяний, которые с кружкой в руке, перепоясанный яркой лентой, режиссер «Человека из мрамора и железа» — так меня «подавали» вокзальные громкоговорители — собирал на музей японского искусства в Кракове, сложилась недостающая квота к общей сумме в пять с половиной миллионов.

* * *

Успех строительства предопределили три решения, принятые весной 1993 года: поручение строительства японскому предприятию «Такенака»; определение даты заложения закладного камня на май 1993-го и даты открытия музея 30 ноября 1994 года.

Правда, конкурс на строительство выиграла одна из польских фирм, но я слишком хорошо помнил, как строился гараж около нашего дома на Жолибоже: пьяные с самого утра каменщики лепили его неделями. Я решил не считаться с результатами

тендера, полагая, что как фундатор имею некоторое право добиваться того, чтобы музей строили японцы.

Это был спасительный шаг. Существующая с XVIII века фирма «Такенака», имеющая свои отделения во всем мире, поручила работы своему дюссельдорфскому подразделению. Я вздохнул с облегчением, потому что знал, что фирма много строила для Араты Исодзаки и рассчитывала впредь строить его будущие проекты в Японии. Руководители «Такенаки» прекрасно понимали также, что срок открытия переносить никак невозможно: уже было известно, что прибудет императорская чета.

Приятно было наблюдать, как день ото дня вырастает здание. Сочетание японской организации труда с польским исполнением дало очень хороший результат. Ежедневно осуществлялась обстоятельная инспекция инженера Хенрика Трембача, прораба с нашей стороны. До того, как открыть собственную фирму, пан Трембач работал на краковских стройках, где изучил все «секреты» строительных комбинаторов, а потому мы всегда точно знали, как реально идет работа.

Торжественное заложение камня состоялось 28 мая в присутствии делегации японского профсоюза железнодорожников, которую сопровождал синтоистский священник. Он произнес красивое обращение ко всем духам, обитающим в месте, где вырастет наше здание, чтобы они его не покидали, потому что ничто не нарушит их покой. Мы с восторгом смотрели на этот обряд единения с духами на фоне вавельского холма.

С этой минуты стройка началась. Могучая стальная стена Ларсена, вбитая в землю на глубину нескольких метров, должна была хранить здание от возможности паводка на Висле. Зная, что за нашей затеей внимательно следят в Токио, а деньги на строительство рассчитаны до гроша, мы установили, что все работы продлятся не больше 15 месяцев. В течение долгих лет в ПНР строительные предприятия всеми силами затягивали на годы завершение каждого объекта и с отчаянием воспринимали завершение работ, так как после них предстояло добиваться новых подрядов. На самом деле бюджет финансировал не стройки, а предприятия. Теперь я знал, что «Такенака» строит наш Центр на свои деньги, а фонд будет оплачивать их затраты по мере завершения каждого этапа работ. Ничто не мешало установить действительно реальные сроки.

В Польше существует хорошо всем известный календарь дат, связанных с национальной традицией. Декабрь — восстание 1863 года, март — антисемитские эксцессы 1968 года, май ассоциируется с борьбой за первенство между Первым и Третьим

мая. В июле отмечался государственный праздник ПНР, август — это сразу три годовщины: «Чудо над Вислой», Варшавское восстание, вторжение в Чехословакию, а потом забастовки 1980 года. Сентябрь, 1939-й: поражение. Ноябрь: большевистская революция. Ноябрь: снова восстание, ноябрьская ночь 1830 года, очередное поражение. Наконец, декабрь: год 1970-й, наглая акция армии и спецслужб против рабочих Побережья. Этот список можно продолжить…

Долгие безрезультатные поиски наилучшей даты открытия Центра пресекла Кристина, постановив, что 30 ноября, день моего патрона св. Андрея Апостола, самая подходящая дата, чтобы я получил подарок, соответствующий моим амбициям. Так и случилось.

Несмотря на то, что из котлована уже поднимались стены первых этажей, проблема крыши еще находилась в стадии обсуждения. Я хорошо помню короткий момент, когда Арата Исодзаки, стоя на вавельских террасах, смотрел через реку на строительную площадку и размышлял о форме своего детища. Ясно было, что крыша — этот пятый фасад Мангхи — будет лучше всего видна именно из Вавеля. Я почувствовал некоторое разочарование, когда крыша начала приобретать сугубо техническое разрешение, потому что ожидал аллюзии к «Волне» Хокусаи. Я поделился своими сомнениями с Кшиштофом Ингарденом, а он передал их в Токио. К его тексту я осмелился приложить рисунок. Сделал я это исходя из своего киноопыта, когда кто-то из съемочной группы, совершенно не специалист в каком-то вопросе, бывало подавал мне спасительный совет… Думаю, что великий архитектор точно так же отнесся к моему замечанию. В результате сегодня крыша смотрит двумя окнами на восток и на запад; это обогатило ее линию, напомнив японскую волну из произведения Хокусаи, которым я так восхищался в 1944 году.

«…Много в мире есть того, / Что вашей философии не снилось», — говорит Гамлет, обращаясь к Горацио[88]. Одну из этих тайн мне посчастливилось увидеть. Верх крыши опирался на сложную конструкцию из древесных балок. Точный расчет их длины не представлял проблем, но не было уверенности, что кто-то сумеет уложить и связать эту деревянную композицию. Этой задачки не могли решить наши японские специалисты. Пришлось звать гуралей из окрестностей Закопане. Для них не существует трудностей; я это знал точно, потому что они уже строили декорации для моих фильмов. Только им известным методом они распилили балки и в молниеносном темпе — они всегда спешат на какие-нибудь срочные сенокосы — воздвигли эту

фантастическую конструкцию.

Утром в день открытия вчетвером — Арата Исодзаки с женой скульптором Аико Мияваки, Кристина и я — мы смотрели через Вислу на наше общее создание. В утреннем тумане силуэты крыши и линии стен плыли вместе с течением реки, творя гармонию, которая давным-давно, больше пятидесяти лет назад, так потрясла меня на выставке в оккупированном немцами Кракове. Незабываемая «Волна в Утагава» Хокусаи, смелая и мягкая, явилась мне снова, но теперь уже воплощенной в японское строение на берегу Вислы, напротив Вавеля.

* * *

Странное дело, но Краков принял Центр Мангха с одобрением. Немногочисленные возражения — они раздавались главным образом из кругов, приближенных к городскому совету, — талдычащие до изнеможения, что место напротив Вавеля может принадлежать «только полякам», скоро стихли.

Благодаря своей долгой и богатой истории Краков толерантнее других городов. Тут всегда строили чужие: немцы и итальянцы, иногда французы и голландцы. Сегодня все это наше, отмеченное чертами национального прошлого. Что же странного в том, что под Вавелем нашлось место и для шедевра великого японского художника?

* * *

Княжеская чета первой появилась на лестнице. Не случайно именно князю Такамадо было поручено открыть наш Центр. Это его отец, брат ныне уже покойного императора, семью годами раньше вручал мне в Киото премию Иннамори, с которой и началось это приключение. Волнующий момент встречи высокого семейства с членами нашего фонда почтила огромная стая белых лебедей, торжественно и вольно плывших по реке на фоне силуэта Вавеля. Ни разу в жизни мне не удалось срежиссировать ничего более эффектного. Я был счастлив. Мы построили Центр искусства и техники Японии и встречали в нем представителей императора, а еще через несколько минут польского рабочего Леха Валенсу, Президента Польши.

В ту волшебную минуту, когда наша мечта обрела реальность, я вспомнил, как на приеме у княгини Такаматсу с чувством абсолютной свободы я выбрал букетик анемонов, чтобы

таинственная сила положила его на столе в нужном месте. Вдруг я оказался среди людей, с которыми все возможно.

В день открытия госпожа Такано призналась Кристине, что хочет почтить свою мать, умершую год назад. Мы были тогда в Токио и в первый и единственный раз переступили порог дома нашей японской приятельницы. Мать лежала среди цветов, пришедшие проститься с умершей сидели вокруг, погруженные в печаль; это был прекрасный и печальный образ.

— Мама наверняка рада нашим успехам, — сказала госпожа Такано. — Я хочу послать ей цветы… — В Японии цвет смерти — это белый цвет. Мы купили белые орхидеи, и с берега Вислы, у подножья нашего здания, госпожа Такано бросила цветы в воду, после нее тот же жест повторила Кристина, мать которой тоже ушла из жизни. Цветы медленно отплывали от нас, и когда мы потеряли их из вида, снова поплыли белые лебеди, будто хотели нам сказать, что жест обеих женщин понят и принят.

К свету

Если еще раз делать «Лётну», надо вызвать тот мир из небытия, может быть, тогда фильм окутали бы грусть и меланхолия Чехова… Показать исчезновение волшебного края яблонь, садов, позолоченных солнцем берез, осеннего фиолетового неба… Однако я все чаще думаю, что это должен быть фильм о моих родителях. Об отце, который идет на войну, о матери, которая остается с детьми, потом в сентябре 1939-го бежит с ними от немцев. Где-то они разминулись или увиделись на какую-то минуту…

Я хотел бы сделать красивый фильм. Я уже чувствую себя старым, надоело корчить рожи и показывать язык. Я хочу вернуться в детство. Думаю, что после 15 лет работы в кино я могу сделать такую картину…

Купание в речке —

Я на лошади, отец, мать —

Кавалерийский оркестр;

Заглавные титры;

Хозяйка запрягает лошадей, едет смотреть маневры…

Или — отец обучает меня верховой езде;

Парад и похороны солдата (камера смотрит из-за забора) —

Занятие кавалерийским орудийным расчетом огневой позиции;

Тренировки с саблей и пикой;

После титров — бал;

Мы (с братом) в шатре, на нас кивера;

Пикник — отец и мать в сосновом лесу;

Похороны встречаются со свадьбой…

Конец: белый конь на снегу и пятно крови.

Из дневника, 1966

В начале 60-х годов я довольно часто бывал в Югославии. Раз, возвращаясь домой, встретил в самолете Ежи Гротовского. Впервые мы с ним разговаривали довольно долго. Он тогда работал над спектаклем, который позже получил название *«Apocalypsis cum figures»*. На мой вопрос, на каких текстах основывается будущий спектакль, он небрежно бросил: «Ну, до текстов мы еще не дошли»…

Я тогда еще спросил Гротовского, к чему на самом деле стремится он со своим Театром-лабораторией. Его ответ я очень хорошо запомнил, он часто приходит мне на ум: «Наше существование и наше будущее как театра, — сказал тогда Гротовский, — зависит оттого, сумеем ли мы выйти из тьмы к свету..»

Тьмой был творимый в неслыханном напряжении «Apocalypsis…», но будущее требовало прояснения. К сожалению, в искусстве радостные годы ограничились временем между войнами. Опыт последней войны перечеркнул веру в светлые стороны человека и человечества. Однако Гротовский понимал, что каждый из нас рвется из тьмы к свету, и театр как зеркало времени и души обязан его к этому свету вести, если не хочет увязнуть в пустых самоповторах.

* * *

Я возвращался к этим мыслям, завершая очередной вариант сценария по «Кануну весны» Стефана Жеромского; первый вариант написал для меня Антоний Слонимский еще в 1963 году. В течение многих лет мы пробивали этот проект. Не помогали никакие аргументы, даже тот факт, что «Канун весны» входит в школьную программу и одного этого достаточно, чтобы по нему был сделан фильм. Очередные варианты сценария громоздились на моих полках, но вот пришла свобода, и уже не нужно было выпрашивать согласия отдела культуры ЦК ПОРП. Тем временем я пришел к выводу, что по-настоящему кинематографической в романе Жеромского может быть та его часть, где действие происходит в Навлочи. Тут, на фоне деревенского пейзажа, в стенах старой усадьбы разыгрывается история, захватывающая

меня сегодня значительно больше, чем написанные в духе политического памфлета остальные разделы замечательного романа.

Навлочь сравнивали с мицкевичевским Соплицово; это как бы Соплицово в кривом зеркале, увиденное в новой ситуации возрождающейся Польши. Вот так и вышло, что в начале 1995 года я впервые принялся читать «Пана Тадеуша» с мыслью о его экранизации. Со страхом и трепетом в душе я вступил на путь к свету, о котором много лет назад как о необходимом движении искусства говорил мне Гротовский.

* * *

Экранизация основывалась на трех принципиальных положениях: использовать в фильме диалоги, напрямую взятые из поэмы, и не дописывать к ним ни единой буквы. Далее: рассказать именно действие «Набега», которое, как оказалось, описано у Мицкевича как бы с мыслью о фильме; разумеется, главным героем повествования становился Яцек Соплица. Решение третье состояло в том, чтобы ввести в две последние книги поэмы голос рассказчика, которым мог быть только Автор. Я не представлял себе «Пана Тадеуша» без слов «Эпилога» «Там думал я на улицах парижских»[89]. Этих принципов мы придерживались в течение всей работы над картиной.

Где-то в марте 1995 года я принес первый вариант сценария в офис Льва Рывина, хорошо понимая, что из всех польских продюсеров только он может поднять такую махину. Помню, что отдавал я сценарий в состоянии глубокого сомнения. Я опасался, что в море американской продукции и в потоке польских фильмов, имитирующих американские, «Пан Тадеуш» будет выглядеть совершеннейшим мастодонтом, чем-то таким, что никак не согласуется с реальностью. Лев принял проект благожелательно: он надеялся на польского «Тома Джонса». На этом тогда все и кончилось.

Идея вновь стала предметом переговоров в следующем году. Мы снимали для *Canal+Polska* пять телевизионных серий фильма «Мои заметки по истории». Продюсером был Михал Квецинский, а мой незабвенный и незаменимый друг Болеслав Михалек ставил мне вопросы, обращая внимание не только на картины, которые я снимал в прошлом, но также и на их восприятие в те времена, когда исторические события, политические перемены и повороты создавали ситуацию, при которой режиссер оказывался в общем идеологическом и эмоциональном поле со своими

зрителями. В последние годы я не чувствовал этой близости, наоборот, каждый очередной неуспех заставлял думать, что я утратил всякий контакт с публикой.

* * *

Следующий вариант сценария был сделан в декабре 1997 года. В марте я встретился со студентами киноведения Краковского университета. Я искал у них подтверждения смысла этого проекта, но начал разговор с того, что поделился своими сомнения и назвал аргументы против экранизации «Пана Тадеуша». Литература — это слово, а образы, которые рождаются в сознании читающих это слово, являются собственностью каждого из нас, читателей. Мы создаем их в меру нашего воображения. Возникает вопрос: как можно перенести на экран поэму, красота которой заключена в словах, поэму одновременно поэтическую, эпическую, национальную и дидактическую, сведя все это к видению режиссера?

Я поделился также опасениями, что сегодня никто не ждет этого фильма. Массовый потребитель телевидения убежден, что «дидактичный» означает глупый, «эпический» — нудный, а «национальный» и вовсе что-то сильно подозрительное. Можно ли подвергать опасности шедевр? И какова ответственность режиссера, который переведет его в экранную форму? Что останется от произведения, если слова заменить только картинками? Роман пана Тадеуша, завершившийся его женитьбой на Зосе?

Я видел и еще одну опасность: широкая публика сегодня не читает «Пана Тадеуша», но по крайней мере имеет по этому поводу комплексы. Увидев шедевр на экране, она от этих комплексов освободится. Может быть, пришло время, чтобы «Пан Тадеуш», вместо того чтобы отправиться «под стрехи», оказался в руках тех, кто умеет читать настоящую литературу и наслаждаться олимпийским совершенством произведения, то есть в руках элиты? Это, конечно, дерзкое предположение, но правомочным делает его состояние нашей массовой культуры.

Представил я и аргументы «за». Разве литература — это только слова? Нет, ведь из них возникают значения и символы, рождаются образы, составляющие наше общее достояние — основу согласия между людьми. Раньше поэты обращались к сердцам своих читателей. Может быть, именно там искать ответ на вопрос снимать или не снимать «Пана Тадеуша»? Успех или неуспех этого начинания зависит от веры в возможность его

реализации.

Нужно было ответить еще на один тяжелый вопрос. Польские фильмы потеряли поддержку своих зрителей. Вернут ли они ее? Я должен был уверовать и в это. Наверное, это странно, но на помощь мне пришли как раз любимцы публики — актеры Богуслав Линда и Марек Кондрат. От них первых я ждал реакции на мой проект. Приятие было незамедлительным и спонтанным: «Делай этот фильм, потому что ничего подобного нет на наших экранах». И Михал Квецинский твердил с удивительным упорством, что «Пан Тадеуш» должен пополнить панораму моих экранизаций. И я подумал: а может, действительно настал момент обратиться к прошлому, ответить себе на вопрос, кто мы и куда идем, окунуться в наш язык, раз уж все вывески вокруг кричат по-английски? Может быть, такое объективное повествование, не работающее на современных политиков, все же имеет шанс кого-то заинтересовать?

Как только я начинал строить спекуляции на тему того, что нужно зрителям, мои фильмы пролетали мимо цели. Когда же я снимал картину, на которую сам бы охотно пошел в кино, — как в случае «Пепла и алмаза», «Человека из мрамора» или «Земли обетованной», — я не промахивался никогда. Теперь я миновал самый темный и самый трудный период своей жизни в кино и чувствовал, как пишут историки искусства, что должен добавить к своей палитре светлые цвета. Свежие краски и меньше обращающая на себя внимание при чтении, но отчетливо присутствующая в сценарии мягкая ирония, пропитывающая поэму Мицкевича, позволяли на это надеяться. Так начиналась моя дорога к светлому.

* * *

Я охотно выслушивал аргументацию сторонников фильма, которых, сказать попутно, с каждым днем становилось все больше, но чувство опасности меня не покидало. Я берусь за национальный шедевр особого значения — кто дает мне на это право? В фильме приходится использовать диалоги, вырванные не только из строфы, но часто из контекста, — оправдается ли столь брутальная операция? Я знал силу стиха, звучащего с экрана, потому что имел возможность испробовать ее во время работы над кинематографической «Свадьбой», но диалоги «Свадьбы» написаны для того, чтобы произносить их со сцены! Не проще было принятие решения о продолжительности фильма. Два часа — это сегодня верхняя граница времени проекции картины — кто

и каким образом сумеет вместить невероятно богатое содержание огромного произведения «о забавах и спорах во время оно» в сто двадцать минут экранного времени?

Продолжая сомневаться и колебаться, я тем не менее постепенно двигался к запуску в производство. Еще один всплеск сомнений случился, когда составили смету, однако Лев Рывин нашел средства и, следует заметить, к великому моему удивлению, большую их часть он нашел не в Польше. Безумный проект можно было воплощать в реальность. На помощь мне пришли безотказный художник Аллан Старский, отказавшийся от всех ранее принятых предложений оператор Павел Эдельман, продюсер Михал Щербиц со своей идеально натренированной в труднейших обстоятельствах группой. Я выбросил из головы все принципиальные соображения и начал заниматься рутиной подготовительного периода: выбирать актеров, места съемок, костюмы и т. д., и т. п.

Я понимал, что должен еще раз вернуться к сценарию. Но с кем? На первом этапе мне помогал Петр Вересьняк, сумевший внести в диалоги героев дыхание молодого кино. Теперь он снимал свой дебютный фильм. Я остался один на один со своими сомнениями. И тут произошло нечто, во что трудно поверить. Я всегда твержу студентам, что без везения не может состояться ни один режиссер. Теперь у меня появился случай еще раз убедиться в этом.

Однажды Михал Квецинский сообщил мне, что в Варшаву ненадолго приезжает некий польский эмигрант, проживающий за океаном и занимающийся там неизвестной в Польше профессией «scriptdoctor'a», то есть лекаря сценариев. Времени было в обрез, потому что у «доктора» уже имелся обратный билет в Канаду на конкретную дату, так что мы тут же взялись за работу. Петр Новина Зажицкий разделил материал сценария на пять линий, каждую из линий обозначил на бумаге другого цвета и уложил эти бумажки на большой доске, потом прикрепил кнопками листочки — также соответствующего цвета с обозначением очередных эпизодов. Красный цвет он выбрал для любовной линии: Тадеуш-Телимена-Зося, фиолетовый связан с ксёндзом Робаком, а синий с Рассказчиком, которым должен быть сам Мицкевич. При взгляде на доску видно было, как распределяются отдельные цвета, какие из них повторяются чаще, а какие исчезают слишком надолго, словно бы они не хотят принимать участие в нашем повествовании.

В моем описании эта операция похожа на игры мясника, разделывающего живую плоть поэзии «Пана Тадеуша». Однако оказалось, что наш «доктор», специалист по лечению таких

фильмов, как, например, «Seven», отлично прочувствовал такой специфический материал, каким является творение Мицкевича. Более того, это именно он подчеркнул роль Рассказчика и доказал мне необходимость ввести его в самое начало фильма. Поскольку я уже раньше знал, что слушателями в салоне поэта будут постаревшие на несколько десятков лет герои поэмы: Тадеуш, Зося, Граф, Подкоморий, Войский и Протазий — я сразу представил себе их присутствие и в этой сцене. Это Новина Зажицкий настаивал, чтобы ввести мицкевичевские пассажи от первого лица. «Вкуснее кофия, чем в Польше, не найдете!» или блуждающие в березовой роще елисейские тени пришли в картину в результате его участия в моем сценарии, и в фильм действия и приключения ворвалось дыхание поэзии.

* * *

Искреннее признание в заметках 1966 года, взятое в качестве эпиграфа к этой главе, звучит сегодня довольно любопытно. Потребовалось три десятилетия, чтобы я понял, что тем, что я ищу, является всеобъятный «Пан Тадеуш»: в нем сегодня я нахожу и себя, и своих родителей. Работая над картиной, я окунулся в живительные воды прошлого, которое искал уже тогда в возрасте тридцати шести лет, ощущая себя старым и уставшим от передразниваний и показывания языка.

Некогда, еще до первого визита Иоанна Павла II в Польшу, Кшиштоф Занусси рассказал мне о своей встрече с Мечиславом Раковским, который созвал несколько человек, чтобы обсудить с ними последствия, которые может иметь визит Папы. Он внушал, что в беседах с Предстоятелем следует указывать на роль, какую мог бы сыграть глава Ватикана в борьбе за мир во всем мире. На вопрос не считает ли он, что у Папы как стража веры другие задачи, наш премьер ответил: «Ну, вы же не думаете, что он во все это верит, это же интеллигентный человек».

Это прискорбное происшествие вспомнилось мне, когда я только приступал к беседам на тему постановки «Пана Тадеуша». Может ли интеллигентный режиссер всерьез уверовать в такой другой, такой далекий свет? А без истинной, глубокой веры за этот фильм не стоит и браться.

* * *

У евреев есть Библия, у поляков «Пан Тадеуш», «Дзяды»,

«Кордиан», «Освобождение» и «Свадьба»[90]*. Они живут тем, что нереально. Они часто беседуют с Богом, хотя не всегда верят, что Он существует. Есть люди, которые уверены, что Бог существует только для того, чтобы с ними беседовать. Если искать образ настоящего поляка, то ближе всего к нему был бы Дон Кихот. Какую же длинную и извилистую дорогу я должен был пройти, чтобы уразуметь, что уже в самом раннем детстве передо мной лежала книга о польском Дон Кихоте, называвшаяся «Пан Тадеуш». Мы редко вспоминаем, что она содержит ироничные и язвительные суждения о нашей национальной натуре. Теперь я чувствовал, что пришел момент, чтобы спустя десять лет со времени завоевания свободы ответить себе на вопросы: откуда мы, кто мы, куда идем.

Снимая «Пана Тадеуша», я часто удивлялся, неожиданности поджидали меня здесь и там, хотя до этого сделал почти сорок фильмов. Например, бросалось в глаза, что все, кто участвовал в этом деле, как-то иначе себя вели. В камеру они говорили языком Мицкевича, но и потом вовсе не возвращались к своей обычной речи. Они обращались друг к другу так, как будто не до конца сбрасывали с себя свои роли. Как если бы не хотели их сбросить. Мы все ощущали, что никогда до сих пор не делали подобного кино. Не в художественном плане. А в том, например, что, завершив съемку, еще некоторое время продолжали существовать в мире, который вообще-то нам недоступен.

Мир «Пана Тадеуша» идеально гармоничен. Для меня трудность заключалась не в том, чтобы перенести на экран действие поэмы, я уже говорил, что оно необыкновенно кинематографично; редко когда фильм экшн обладает такой густотой конфликтов и событий. Не представляла затруднений и разработка характеров. Труднее всего было воспроизвести объективный тон мицкевичевской поэмы. Потому что при всей толчее событий «Пан Тадеуш» — произведение по-настоящему эпическое, а в эпике наивысшее достоинство — объективность, с какой автор возвышается над миром, им сотворенным. Если мне удалось передать гармонию этого мира, то, думаю, именно она имеет главное значение в фильме.

* * *

Известно, что каждый, кто хочет понять поэта, должен увидеть его страну. Но вот вопрос: является ли место, где разыгрывается действие «Пана Тадеуша» только «малой родиной» Мицкевича? Спорам по этому поводу нет конца, потому что место

это — «край детства» — «Не омраченный горьким заблужденьем, / надежд обманом, поздним сожаленьем, / Не измененный времени теченьем».

Могу сказать, что я родился в мицкевичевских краях: Сувалки — это, собственно, уже Литва. Поэтому мне нетрудно было унестись воспоминанием к «полям, расцвеченным, как будто бы расшитым / Пшеницей золотой и серебристым житом». Правда, видел я их не в детстве, а сравнительно недавно во время многочисленных поездок, которые совершал в качестве сенатора от земли сувальской.

Некоторые интеллигентные люди питают естественное отвращение к посещениям вообще, а в особенности к посещениям мест особой живописности. Я никогда этим не страдал. Я смотрел на Париж с Эйфелевой башни, когда еще можно было подняться лифтом на самый ее верх; я видел Большой каньон и священную реку Ганг в Бенаресе. Без всякого труда я отыскал два пункта обзора в Смольниках, где — я хорошо это помню! — в местном костеле парафиальный хор поздравлял нас с профессором Геремеком в качестве кандидатов в парламент от «Солидарности» специально к этому случаю сочиненным гимном: «Слава нашим депутатам и сенаторам хвала!»…

Я хорошо запомнил прекрасный вид и то немаловажное обстоятельство, что сюда ведет хорошая дорога. То есть я спокойно мог везти свою съемочную группу в Смольники…

* * *

Я занял в «Пане Тадеуше» актеров — детей успеха: Линду, Кондрата, Северина, Ольбрыхского. Герои поэмы полны жизни, лишены комплексов, живут так, как им хочется жить. Их не могли бы сыграть погруженные в меланхолию люди. Мы не хотели корить публику: почему вы больше не любите «Пана Тадеуша»? Только почувствовав силу этого произведения, мы можем подарить его другим. Только тогда, когда поверим, что и мы происходим из Соплицово.

Сначала я намеревался устроить для актеров нечто вроде тренировочного лагеря, как в театре телевидения, пройти через ряд проб. Но это оказалось невозможно. Шаполовская в Лос-Анджелесе, Линда где-то в горах, Ольбрыхский за границей, Кондрат как раз кончает сниматься в очередном фильме. Собрать их вместе не представлялось никакой возможности. Оказалось, что это к лучшему. Каждый из них внес в фильм собственную интерпретацию своего персонажа, собственную манеру говорения.

В то время как совместный тренинг так или иначе привел бы к единству их исполнения, обеднил разнородность, которой дышит текст Мицкевича.

А какое значение имел этот фильм для артистов? Мне трудно отвечать за них. Меня, однако, поразило, как легко и быстро они воплотились в мицкевичевских героев. Им не надо было их, этих героев, постигать. Они играли в ритме польского языка, который так чисто и прекрасно звучит в «Пане Тадеуше». Все мы чувствовали, что делаем что-то невозможное. Стихотворный диалог создает перед камерой слишком точные, слишком выверенные ситуации, чтобы на экране они могли выглядеть натуральными. Я ощущал в актерах огромную радость оттого, что они могут делать что-то такое необыкновенное, непохожее на то, что приходится делать обычно.

Я сделал «Пана Тадеуша» с людьми, которые привыкли играть в фильмах экшн. Я не мешал им, не считал, что мы должны заставить зрителя перенестись в ту эпоху и начать думать в ритме того времени. Мицкевич тоже не писал своего произведения против современников, он писал для них. Мы хотим сделать фильм для тех людей, которые сегодня ходят в кино. Понятным им языком рассказать историю, не похожую на те, к которым они привыкли. Даже очень непохожую. Но не следует воздвигать барьеры там, где в них нет нужды.

* * *

Во время съемок меня не покидало впечатление, что я это все когда-то уже снимал, только во фрагментах. Потому что «Пан Тадеуш» — это произведение, к которому польское искусство возвращается постоянно. Например, полонез. Под конец XIX века танец как образ в польском искусстве значил нечто иное, чем у Мицкевича. Не общее «будем любить друг друга», а паралич, невозможность действовать. У Мальчевского и Выспянского он представал танцем в заклятом круге, символом ситуации без выхода. Теперь это был не великий финал, а отчаянный способ завершить драму, у которой нет конца. Полонез же в «Пепле и алмазе» стал карикатурой символа единства нации.

Но, приступая к постановке «Пана Тадеуша», я ни на минуту не полагал, что обращусь к позднейшим трактовкам танца, в особенности к тем, что возникли в межвоенное двадцатилетие. Теперь я чувствовал, что в свободной стране я свободен от всех тех обязательств, которые раньше меня связывали. Я не хотел с помощью «Пана Тадеуша» пререкаться с политикой или с

историей, мне не надо было использовать его для каких-то целей: борьбы с левыми, с правыми, с ошибками прошлого, со слабостью настоящего. Я не искал в нем ключ к современности. Существует парламент, вот пусть он и решает политические проблемы; существует свободный рынок, который худо-бедно регулирует экономику. Кино должно быть свободно.

Что это значит? Очень просто: я должен представить творение Мицкевича таким, каким читаю его сегодня как свободный человек. Многие годы я наверняка воспринимал его по-другому. Так уж получалось. А сегодня я читаю его как в первый раз. Я вижу в нем мир далекого прошлого, вижу в нем произведение эпическое, то есть такое, которое направлено не против глупой шляхты, совершающей набег, не против смешного Графа, не против Судьи, фигуры, все же весьма неоднозначной. Это он говорит: «Мне дали землю, я взял ее…» Но кто ему эту землю дал? Тот же баламутный сеймик, который позже и отнял ее.

Я сыт пародированием, дразнилками, с меня хватит кривых зеркал. Нельзя дистанцироваться от всего. Сила Виткацы, сила Гомбровича заключалась в том, что они творили на обочине официальной культуры. Противостояние доминирующим тогда ценностям и вкусам требовало от них невероятной решимости и веры в себя. Сегодня все кривляются, строят гримасы, и для этого не нужно ни малейшей смелости, потому что публика обожает пародию и всегда готова ее смотреть и слушать, поддерживают ее и критики, поэтому художник такого плана на некоторое время получает признание. Значительно большая отвага требуется для поиска серьезного тона. Может быть, я созрел как личность и обрел достаточную уверенность в себе как режиссер, чтобы обратиться к невозможному. Потому решение делать «Пана Тадеуша» не предваряла ни одна разумная причина.

* * *

Я думал о «Пане Тадеуше» как о ясном, свободном произведении, благодаря которому погружаешься в детство, а сегодня каждый хочет погрузиться в детство. Поскольку мы решили вступить «в Европу», каждый хочет знать, кто он есть, каким языком говорит, кто были его родители, каково было его прошлое. Хотя бы только для того, чтобы немного отличаться от других, когда в эту Европу мы, наконец, войдем. Между тем фигуры Гервазия и Судьи, сыгранные моими друзьями Даниэлем Ольбрыхским и Анджеем Северином, несколько мои намерения

изменили. Я даже не предполагал, что они вберут в себя столько жизни, столько силы.

Сидя за камерой, я временами с удивлением вслушивался: о чем эти люди мне говорят?! Ведь это я дал им эти тексты, я знаю в них каждое слово, а тем не менее, слыша эти слова, все время удивляюсь. Ну хотя бы в сцене, где Судья говорит Робаку:

> Саблей нам хватит, шляхта на коней сядет,
> Я с племянником впереди и — как-то сладится…

Я уже делал фильм «Канал», который точь-в-точь был об этом: сядем на коней, затеем Восстание, а там как-нибудь да получится…

Проницательность Мицкевича поразительна. А ведь его современникам-эмигрантам казалось, что самое плохое осталось позади. Что еще должна была предъявить Судьба, чтобы их чему-то научить? Они потеряли свободу, потеряли великую Польшу от моря до моря, какое еще испытание может предложить им История? Оказывается, ничего не помогает. И мы все время видим те же черты польского характера, которые нас губят. Что сказал нам недавно по телевидению Ян Новак-Езёранский?[91] Главный враг поляков — сами поляки.

Потому что, что такое «Пан Тадеуш»? Это постоянная жажда возвращения в мир счастливого прошлого. Поляки всегда считают, что раньше было лучше. Нужно, однако, все-таки понимать разницу между тем, как страна живет сегодня и как она жила тогда, когда Мицкевич писал свою поэму. Поэтому всегда самое сильное впечатление на меня производит «Эпилог», особенно в тех случаях, когда я читал «Пана Тадеуша» за границей, а такое несколько раз случалось. И всегда мне казалось, что это прекрасный исходный пункт. Коль скоро несчастье уже произошло, давайте погрузимся в наш прекрасный мир, который, правда, давно не существует, но все же является нашим миром, и никто уже не может причинить ему зло. А вдруг современный зритель со своими повседневными заботами тоже найдет в нем отдохновение? Все дело в форме, о чем нас постоянно поучал Гомбрович.

* * *

«Пан Тадеуш» завершается в том месте, в каком для бедных эмигрантов, к которым Мицкевич непосредственно обращался, собственно, кончилась история. После похода Великой армии на

Москву наша история тонет во мраке и перестает иметь какой бы то ни было смысл. То же, что они после краха наполеоновской эпопеи, чувствовал и я после введения военного положения. Снова мрак, неизвестность: что нас ждет, сколько это будет продолжаться, когда и как кончится? В таком положении остается только рассказывать миф в надежде, что он поможет отыскать в этом хаосе хоть какой-нибудь смысл, прольет во тьму луч надежды.

Однако Мицкевич не потрафил надеждам своих читателей. Зигмунт Красинский, прочитав «Пана Тадеуша», сразу написал отцу: «Единственное в своем роде произведение, комичное, полное польской национальной жизни. Произведение национальное, самое что ни на есть польское. Национальное, сельское, шляхетское. Польский Дон Кихот, плод небывало великого гения. Все там есть: пороки и достоинства польские. Натура польская, чувства наши возвышенные и смехотворностей без числа. Революции наши, сеймики, старая шляхта и молодые ее генерации, якобинцы и доктринеры, все с такою правдою передано, с такой простотою, что аж страх берет».

Последняя фраза здесь самая важная: «аж страх берет». Я размышлял: что имел в виду Красинский, сказавший: «Мы из него все вышли». Теперь нахожу, что самое главное — это невероятная способность Мицкевича объять весь польский космос и нарисовать его так, что «аж страх берет», то есть во всей его громадной правде. Все мы, позднейшие, только выковыриваем фрагменты этого мира, как-то — каждый по-своему — их претворяем, но «Пан Тадеуш» остается главной точкой отсчета, главным критерием сопоставления. Поэтому нас так изумляет, что 160 лет назад он не имел успеха. Адам Мауерсбергер, первый директор Литературного музея в Варшаве, рассказывал мне, что купил экземпляр первого издания поэмы. Неразрезанный.

* * *

Творение Мицкевича не возбудило энтузиазма, потому что его герои — польские персонажи, так или иначе причастные к падению Речи Посполитой. И написаны они именно так, что страх берет. Отвратительные как воплощение польских пороков, но одновременно совершенные в своем художественном воплощении. Это могло обижать. Например, несчастный Гервазий. Чего он только не плетет!

Граф выиграл процесс, декретов есть немало,

Оформить надо их, как в старину бывало:
Что трибунал решал, то шляхта выполняла,
Поддерживая честь и славу трибунала!

Ведь это демагогия в чистом виде, похожая на ту, что мы сегодня наблюдаем в нашем парламенте… На наших глазах разыгрывается вечная драма польской анархии. Нет в нашей литературе сцены, которая показывала бы ее лучше. Нет фигуры, ярче воплощающей сарматский характер. И я уверен, что нет актера, который лучше, чем Даниэль Ольбрыхский мог бы представить этот персонаж на экране.

Что же это такое последний наезд на Литве? Мицкевич дает сноски, в первой объясняет, чем были эти «наезды», то есть эмигранты уже этого не видели. И он им объясняет, что Польша погибла из-за того, что закон здесь никогда не исполняли.

А ведь это наша сегодняшняя ситуация: существует закон, а исполняться он не исполняется, любое беззаконие остается безнаказанным.

* * *

Снимая «Пана Тадеуша», я должен был считаться с тем, что, предлагая свой фильм зрителям, я навязываю им свое видение поэмы, но меня утешало, что мы живем в свободной стране, и поляки поступят с моим фильмом, как им заблагорассудится. Никто больше не является чьим-то голосом, чьей-то совестью, нет вообще зрительного зала, а есть зрители, каждый сам по себе, у каждого свой вкус, своя совесть, свой выбор. Я бы хотел, чтобы этот фильм был воспринят прежде всего как художественная акция, а не политическая. Ни одно произведение не изменит больше наших нынешних политических действий. Политика перестала быть делом художников, и пусть это останется навсегда. Беря пример с Мицкевича, давайте попробуем создать что-то, что переживет политические страсти и будет радовать своим в этом смысле бескорыстием. Простое обращение к своему прошлому кажется мне сегодня очень нужным. После таких огромных политических и экономических перемен многие оказались в состоянии растерянности и неуверенности. Может быть, им поможет такой фильм.

Мы хотим стать другими. Все зависит от того, изменимся ли мы в лучшую или худшую сторону. Мне кажется, что Мицкевич именно это хотел сказать полякам: хорошо, становитесь другими,

но лучшими. И ободрял их: мы проиграли, потеряли отчизну, но мы ведь не неизвестно кто, у нас есть свой мир, и прежде всего свой язык, в котором мы себя сохраняем.

Больше всего я горжусь тем, что с экрана, с которого обычно льются словесные помои, публика наконец услышала что-то совершенно другое. И может быть, она задумается, спросит: а на каком, собственно, языке она говорит? На польском? Странно, странно. И это может оказаться самым важным, не политические аллюзии, не осовременивание, только именно язык — богатый, звучный, эластичный, язык, на котором можно выразить все. А ведь всегда кажется, что польский язык рыхлый: переведите польский текст на английский, сразу поймете, о чем речь. Между тем язык Мицкевича — это чистая энергия.

* * *

Кто знает, может, правы те, кто говорит, что поляк, конечно, культурный человек, но недостаточно цивилизованный. Вероятно, для искусства, где акцент делается на эстетическую функцию, в Польше нужна именно цивилизация, чтобы можно было в салонах и галереях развешивать картины и смотреть на них удовольствия ради, а не мучительно доискиваться средств политической терапии. Если на нас не свалятся новые исторические и политические катастрофы, если мы будем попросту руководствоваться здравым смыслом, то неромантическое «чистое» искусство в конце концов обретет и у нас свое место. Только откуда же взяться этому здравому рассудку, если едва только 7 % поляков имеют высшее образование и положение интеллигенции все ухудшается и ухудшается?

Общество, освобожденное от патриотических обязательств, может не демонстрировать привязанность к общим идеалам. Однако оно напугано прошлым, а еще больше тем, что каждый теперь должен отвечать за самого себя. В коммунизме нельзя было от людей что-то требовать. Удобнее было иметь государство, которое немного дает, но спрашивает меньше, чем хозяин, который хотя и платит, но и требует за это.

Михаил Геллер, покойный публицист парижской «Культуры», когда-то сказал мне: «Анджей, коммунизм в Польше ненавидели не потому, что он чужд натуре поляков, а потому, что был принесен на штыках с Востока». Я считаю, что это ключевая формула. Поскольку уже нет Советского Союза, то и побег из свободы в коммунизм больше не кажется полякам чем-то плохим. Потому что теперь некуда спрятаться от ответственности. Не

защищает нас заботливое государство, не хранит чувство единства, оно распалось, когда не стало общности интересов. Остается только беспечная «страна детства». О чем тут долго говорить, эти страхи и тревоги ведут в мир «Пана Тадеуша».

* * *

«Пан Тадеуш» — произведение многослойное. Я пытался объять как можно больше этих слоев, но кино по своей природе — всегда драма. Как дать понять зрителю, что это не складная историйка для телевидения, но произведение, в котором запечатлены устойчивость, постоянство, пребывание? Этому как раз могут помочь фигура Рассказчика и парижский салон, а также те фрагменты фильмы, где действие приостанавливается, чтобы можно было перевести дыхание и спросить себя: куда мы так спешим?

Величие Мицкевича состоит в том, что из «Пана Тадеуша» можно сделать фильм нравов в духе Бальзака, можно сделать романтическое произведение и можно в нем показать иронию в адрес романтизма: ведь линия Телимены и Тадеуша — это фантастически изысканная насмешка над романтической любовью. И одновременно глубокое волнение вызывают последние сцены — вступление наполеоновских войск, полонез.

Собственно, действие поэмы кончается с исповедью Роба-ка, но Мицкевич пишет еще две книги, чтобы поддержать тех, кто уже знает, чем закончился последний наезд в Литве. А этот «наезд», если его пересказать нынешними словами, выглядит ведь ужасно. Соседи нападают на соседей, побеждают, демонстрируют закон силы. Но есть еще оккупационная армия, которая не может оставаться безучастным наблюдателем и, естественно, вмешивается в происходящее. Только тогда смертельные враги объединяются, нападают на эту армию, побеждают в сражении, но никакой победы, разумеется, быть не может, и единственным спасением для всех тех, кто так прекрасно сражался и так отличился в бою, могла быть только эмиграция. «Возложим всю вину на вас мы и на Плута», то есть на убитого русского офицера. Нет во всем этом никакого разумного смысла, все поддались на непроверенный слух, что французы близко. Только еврей Янкель предупреждает, что «француз еще далеко, дорога длинная», никто, однако, его не слышит.

Мицкевич, по-видимому, посчитал, что не может дать такого горького сочинения в руки читателя, отчаявшегося, алчущего утешения, поэтому он добавил «1812 год» как символ надежды и

потом финал, или «За братскую любовь». Войска движутся на Москву, но ведь те, кто сидел в Париже, уже знали, что этот поход кончится для французов плохо. Дальше уже нельзя было повествовать, потому что дальше опять было поражение. Каким-то образом Мицкевич должен был написать то, что от него ждали. Вероятно, прав был Милош, когда в стихотворении, напечатанном осенью 1999 года в «Тыгоднике повшехном», сказал об авторе «Пана Тадеуша» «Взяли его за совесть, / И повели, крепко держа за руки». Может быть, это и есть судьба польского художника.

* * *

Годы политических манипуляций научили поляков истине: все имеет скрытую причину, нужно только узнать, какова она. Вот и мое отсутствие на варшавской премьере «Пана Тадеуша» некоторые расценили как рекламный трюк. По этой версии, операция на сердце так и так мне предстояла, однако был выбран единственно верный момент: дескать, больного беднягу-режиссера рецензенты уж точно пощадят и снисходительно отнесутся к картине… Мало того, решили, что такой изумительный трюк могло выдумать только какое-нибудь известное американское рекламное агентство, которое на этот случай предусмотрительно нанял продюсер Лев Рывин.

А в результате события развернулись абсолютно неожиданно: незадолго до премьеры мое сердце забарахлило, я попал в больницу на контрольное обследование, результатом которого стала незамедлительная операция в Катовице. Я уже знал, что премьеру в Варшаве я пропустил, однако позже предстояла премьера в Кракове. Перед самым наркозом я успел изложить свою идею выйти на сцену Театра Словацкого в обществе обоих своих врачей — профессоров Анджея Щеклика и Анджея Бохенека, которые — я в этом не сомневался — спасут мне жизнь. Оба уже были в операционном зале, когда я, проваливаясь в сон, режиссировал наш общий номер…

Но и краковская премьера состоялась без меня, не мог я быть и на следующих показах, а шесть недель, проведенных в больнице, отдалили меня от моего фильма настолько, что потом мне уже совсем не хотелось идти в кинотеатр, чтобы посмотреть, как реагируют зрители на «Пана Тадеуша». Я знал только одно: хорошо, что их количество приближается до невообразимой уже в течение многих лет цифры — пяти миллионов.

Многие сочувствовали мне, что я не могу лично убедиться, как вовремя наш фильм появился на экранах. Про себя я

посчитал, что видно так было суждено и надо спокойно принимать то, что посылает нам судьба. Опыт научил меня, что жизнь способна удивить нас своею изобретательностью. Но я еще не знал, как щедро буду награжден за свое смирение.

Пан Влодзимеж Отуляк, шеф фирмы «Вижн», прокатчик «Пана Тадеуша», уже некоторое время занимался тем, чтобы организовать показ нашей картины в Ватикане. Я не очень верил в такую возможность, тем не менее 30 января 2000 года я имел счастье присутствовать в зале папского Комитета по связям со средствами массовой информации, где Святой Отец смотрел фильм «Пан Тадеуш». И это был для меня первый просмотр со зрителями.

Для режиссера каждая встреча его детища с публикой — испытание, что же говорить об этой чрезвычайной встрече!

Поэтому, когда после фильма Папа сказал, обращаясь отчасти к самому себе, отчасти к актерам: «Мицкевич будет доволен!», я понял, что большей награды не мог ожидать.

* * *

«Месть» в нашей драматургии — явление в высшей степени необычное. Отталкивающаяся от мольеровских комедий характеров, она представляет наши, поляков, национальные слабости, от которых мы так жарко отпираемся, но без которых не способны существовать.

Эта роскошная комедия давно будоражила мое воображение. У меня даже была мысль поставить ее в Японии. Замок двух сарматов (самураев?), друг друга яростно ненавидящих, разделен высокой стеной; Тосиро Мифуне в роли Папкина — нелепого, забавного посредника-неудачника — чем не готовый фильм Куросавы?! В особенности меня вдохновила встреча с Мифуне. Он был тогда в прекрасной форме и не уставал поражать все новыми ролями — в «Расёмоне», «Семи самураях», «Красной бороде».

Что тут скрывать, ведь каждый из нас несмотря ни на что в глубине души считает себя бессмертным. Вот и я откладывал и откладывал реализацию этого проекта. А тут на родине начали происходить важные события, требовавшие присутствия здесь. Наконец забрезжили шансы поставить «Человека из мрамора». Ну а потом я узнал, что великий японский актер навсегда нас покинул.

Однако «Месть» не отпускала меня. Наверное, иногда думал я вопреки всякому здравому смыслу, это происходит потому, что она написана в тот же год, что и «Пан Тадеуш». Экранный успех

поэмы Адама Мицкевича подсказывал, что в этой растерянности и бесконечных дискуссиях об общей Европе наш зритель ждет чего-то по-настоящему польского — польской речи, например, и «щерых» поляков на экране.

Но кто сыграет недотепу Папкина? Тут случилось счастливое стечение обстоятельств. Роман Полянский завершил съемки «Пианиста» и, припомнив былое, годы, когда играл в театре, решил, наверное, тряхнуть стариной, согласившись принять участие в «Мести». Так, спустя 48 лет после нашей первой встречи перед камерой на фильме «Поколение» и через 45 лет после совместной работы над «Каналом» мы снова встретились на съемочной площадке.

Я подозреваю, что на этом фильме ему интересна была не только роль Папкина. Полянский чутко фиксирует фальшь, он внимателен ко всем подробностям фильма. Я пристально наблюдал, как он играет своего героя и как одновременно наблюдает за всем, что происходит на плане. Меня поразили его молодость, его вера в силу и возможности кино. Все было так, как если бы этих почти пятидесяти лет вовсе не существовало.

Неожиданный эпилог

> *Если правда, что хорошему вину не нужно этикетки, то правда и то, что хорошей пьесе не нужен эпилог. Однако на хорошее вино наклеивают этикетки, а хорошие пьесы становятся еще лучше при помощи хороших эпилогов.*
>
> *Уильям Шекспир. Как вам это понравится.*[92]

Этот эпилог буквально сделался сам собой. Когда я уже сложил материал для всех глав, а оптимистический призыв «К свету!» казался наилучшим завершением целого, произошло событие, которое как будто просилось использовать его в качестве окончания. И не только потому, что открылась перспектива выхода книжки в русском переводе.

О постановке «Макбета» я мечтал с незапамятных времен. Правда, фильм Куросавы «Трон в крови» отбил у меня охоту делать по этой пьесе кино, но ведь оставался театр, где самую великолепную из трагедий Шекспира я видел в мельчайших подробностях, годами записывая ходы и рисуя решения отдельных сцен.

Впервые за шаг до осуществления своей мечты я был в 70-е годы. Мои друзья из театра «Современник» в Москве изо всех сил старались, как у них говорится, «пробить» постановку, что у нас означало — добиться у начальства включения в репертуарный план и пройти через рогатки цензуры. Удивительно, но в какой-то момент они добились согласия в министерстве, но я как раз был занят очередным фильмом и не мог тотчас приступить к работе. Тогда они пригласили режиссера из Литвы Йонаса Юрашева.

Что за этим последовало, честно говоря, не знаю, но когда я приехал в «Современник» ставить пьесу американского драматурга Дэвида Реба «Как брат брату» (в оригинале она называлась «Палки и кости»), о «Макбете» говорилось вполголоса и уклончиво. В театральной среде считается, что «Макбет» приносит несчастье. Тогда же я узнал, что в Лондоне готовится труд, в котором собраны и описаны все провалы, все катастрофы, случившиеся с театрами, которые играли «шотландскую пьесу», как английские актеры и режиссеры называют «Макбета», чтобы из суеверия не произносить названия трагедии.

Кристина не раз предлагала мне забыть об этом замысле, но, разогретый «Паном Тадеушем», я решил: сейчас или никогда. Когда приходит эта вожделенная минута вдохновения, ничто, кажется, не может тебя остановить. Я уже вижу исполнителей, вижу мизансцены, свет, слышу звуки будущего спектакля. Но нет. Возникают разного рода обстоятельства, ты почитаешь за благо отложить затею, а тем временем…

Тем временем случились «Бесы» в том самом «Современнике», где я предполагал работать над «Макбетом».

Из дневника:

Аэропорт. 28 января 2004

В Москву! В Москву!

Но меня охватывает страх перед предстоящими шестью неделями в Москве. Побаиваюсь я и повторения [краковского] спектакля 33-летней давности, имевшего тогда свое значение и вес.

Конечно, тех «Бесов» Москва никогда не видела и нет другого способа показать их ей, как только снова поставить, но… Хватит ли у меня сил замучить до беспамятства такую большую группу артистов? Правда, они готовы ко всему, но справлюсь ли я? И возьмет ли Достоевский вновь меня за живое?

30 января 2004. Москва

Первая репетиция «Бесов», и мое старое сердце бьется сильнее. Я увидел артистов, с которыми можно отправиться на встречу с Достоевским.

Они молоды, хотят играть, готовы к трудностям, каких эти роли требуют от исполнителей. Удивительное дело, но польский перевод показался мне сегодня конгениальным. Те же реакции на смешное, на странные и парадоксальные фразы Достоевского. Я все время вспоминал польские диалоги, мне казалось, я знаю все эти слова на память.

Инсценировка тоже выдерживает читку, сцены быстро следуют одна за другой, меняется действие, мы успеваем получить необходимую информацию, чтобы участвовать в том, что последует дальше на сцене.

6 февраля 2004. Москва

В театре «Современник» «Бесы» вступают на сцену, а в московском метро — взрыв. Террористический акт или попытка поддержать политику «сильной руки»? Если так начинаются

репетиции «Бесов», то каков будет их конец и что приключится на премьере?

* * *

Решение перенести «Бесов» через столько лет на московскую сцену далось мне нелегко. Правда, после опыта работы над Достоевским в театре Йеля в США, на берлинской сцене, после фильма с французскими актерами и «Идиота» в японской версии логично поставить спектакль на родном языке писателя. Вопрос был в другом: можно ли повторить сегодня старую краковскую постановку? Создание новой затруднялось по крайней мере двумя важными моментами: имелась хорошая инсценировка, самый сильный и самый удачный момент наших тогдашних трудов над «Бесами», а делать совершенно новый спектакль на языке, которым я плохо владею, не получалось по целому ряду причин.

Эта безумная, дьявольская книга, я имею в виду «Бесов», может быть перенесена на сцену множеством способов, но выбор темы, осуществленный Альбером Камю, был все же самым точным. Французский картезианский смысл открыл в безумстве Достоевского тему, рождающуюся из комплексов и смешения ценностей, осуществленного революцией вопреки всему, что разумно.

На наших глазах создается революционная пятерка. Смысл ее организации как бы нехотя в разговоре с Петром Верховенским формулирует Ставрогин: «Подговорите четырех членов кружка укокошить пятого под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитою кровью как одним узлом свяжете. Не посмеют бунтовать и отчетов спрашивать».

Но в романе Достоевского так много персонажей, страстей и проблем, что выбрать для инсценировки главные совсем нелегко. Существует еще одна трудность. Достоевский обладал несравненным даром писать с натуры человеческие типы. Стоит ли удивляться тому, что русский театр притягивает в нем именно это невероятное богатство, живость и характерность персонажей. А Камю интересовало описание явления, которое стало фактом жизни и истории только после 1917 года. Пророческое видение нашего времени.

Этот подход к адаптации лишил театральные «Бесы» многих прекрасных фрагментов романа, зато ярко и по-новому высветил политический пласт шедевра. Я почувствовал это кожей при первой встрече с московскими зрителями спектакля. Изумление публики, что именно так можно увидеть «Бесов», рассеяло многие

опасения. Это были наши «Бесы», показывающие наш страх, наше восхищение, но и нашу отвагу при встрече не только с литературой и Достоевским, но и с русским сознанием.

Я опять задумался над тем, что волновало меня и тогда, в пору первой постановки «Бесов», когда я задался вопросом: почему писатель выбрал в Евангелии именно этот таинственный фрагмент о бесах, изгнанных Христом из одержимого, и о том безумном беге стада свиней, бросившихся с крутизны в озеро? Мне кажется, что в этом отрывке содержится важнейшая подсказка для режиссера, который берет на себя риск перенести роман на сцену. Здесь есть задыхающийся ритм бурно сменяющих друг друга событий, который лучше всего может передать на театре сущность этого дьявольского романа.

8 февраля 2004.

Поразительная ассоциация, но, глядя на сцену, тут, в Москве, и на декорации, которые здесь имеют больше пространства и воздуха, я все время думал: а ведь я этот театр знаю. Ну, конечно, это театр Брехта!

Театральный, идеологический и служащий правому делу Народный театр.

Интересно, что в течение стольких лет ни я сам, ни рецензенты в стране и за границей не заметили этого факта в моих «Бесах», не только краковских…

13 февраля 2004.

Я все время задаю себе вопрос: а что, собственно говоря, я в этой Москве делаю? Сегодня самым адекватным мне кажется такой ответ. Коль скоро я имел счастье дожить до времени, когда выстроенный в Ялте в 1945 году мир запретов и приказов рухнул, я обязан представить тут свои мысли на этот счет. Эти мысли во многом сконцентрированы как раз в спектакле по «Бесам», а поскольку уже несколько лет, как он перестал существовать, я должен воскресить его из мертвых именно тут, в Москве.

19 февраля 2004.

Через месяц будем готовиться к отъезду. Приезд в Москву — это гастроль, я ведь молюсь здесь не в своем храме, более того, я приехал сюда совершать эгзорцизмы, потому что «Бесы» — это изгнание дьявола…

Услышит ли он мои театральные заклятия? Испугается ли?

21 февраля 2004.

Достоевский знал тезисы Нечаева, как довести Россию до

революционной ситуации. Эти положения звучат в романе «Бесы».

Ленин сказал о «Бесах»: я никогда не читал этой мерзости. Но в своих апрельских тезисах в точности, пункт за пунктом повторяет то, что говорит в «мерзкой» книжке Нечаев словами Петра Верховенского.

Сегодня на репетиции я оказался в трудном положении. Игорь Кваша уже давно выражает сомнение по поводу сцены отца и сына Верховенских, а это слепок проблем из многих сцен «Бесов». У меня на это есть хорошие аргументы. И я говорю ему: «Игорь, я понимаю, что тебе интереснее произносить то, что говорит Петр, чем его отец Степан, и, помня о нашей совместной работе в 1971 году, глазами души я вижу, что Петр — это твоя роль. Но сегодня — увы! — мы те старые бабы, что оплакивают уходящий в прошлое мир, и ты обязан играть отца».

31 февраля 2004. Суббота

После двух дней монтировочных репетиций я впал в меланхолическое состояние. Та работа, много лет назад, была, однако, чем-то абсолютно другим. Те наши репетиции можно сравнить со сходками первохристиан в катакомбах, наш заговор, наш план в любой момент мог быть раскрыт и пресечен. Мы взывали к гению Достоевского, молились на него, провидевшего наших собственных бесов и отверзшего наши раны, чтобы такого больше не произошло.

Теперь придет другая публика, московская, постоянно тянущаяся к искусству, — это по-прежнему чистая правда — готовая к диалогу со сценой, но увидит ли она все то, что тогда нас восторгало в этом необыкновенном романе? Я готов холодно и спокойно воспроизвести все, что знаю об этом, и так, как я это умею. Наилучшим образом, как только могу.

11 марта 2004.

В ночь с 25 на 26 января 1881 года умирает Федор Достоевский. 25 января 2004 года — день начала наших репетиций в Москве. На вопрос: «Как может быть принят спектакль «Бесы»?» я отвечаю себе так: Достоевский не просто писатель, он пророк. Поэтому его произведения обретают особые силу и выразительность тогда, когда его пророчества сбываются…

13 марта 2004.

Надвигается тяжелый момент. Прежде всего, что скажет публика и что скажут ей «Бесы», которые по сути есть предвидение сталинизма? А Сталина тут не разоблачают, напротив, хотят разоблачить общество «Мемориал», потому что

оно фиксирует и сохраняет память о прошлом.

14 марта 2004.

Перед прогоном разговариваю в театре, хочу понять, почему все молчат о том, что видят на сцене, и не хотят представить, как может прореагировать на наших «Бесов» московский зритель.

Игорь Кваша: «Я не хотел тебя огорчать, но сегодня более актуально было бы «Преступление и наказание» благодаря своему экзистенциальному содержанию, а «Бесы» — да, «Бесы» были к месту, когда мы были антисоветчиками, но сегодня это уже не может иметь такого резонанса… все меняется…»

День премьеры. 16 марта 2004.

Между тем публика, за которой мы наблюдаем сегодня на первом представлении, действительно на начальные сцены никак не реагирует, однако постепенно оживает, ее отклик становится все более отчетливым, а участие в спектакле активным. Особенно во второй части, после антракта, когда около 21.20 Петр Верховенский излагает свой план Ставрогину: «Мы сначала пустим смуту. Пожары, покушения, непрестанные беспорядки, осмеяние всего святого». И тут Федор Михайлович снова напомнил нам о себе. Именно в этот момент заполыхал пожар в Манеже, его гасят еще долго после окончания спектакля «Бесы» в театре «Современник». Все происходит в день выборов Президента Путина под стенами Кремля. Это напоминают о себе старые методы оживления политической жизни в этой стране.

В полночь возвращаемся в отель. На телевидении главным образом информация о результатах голосования, первые комментарии, пресс-конференция представителя избирательной комиссии. Есть и кадры пожара Манежа. Гигантское пламя охватило большую часть крыши, сорвало ее и бросило на мостовую. Но никаких объяснений, никаких предположений. Погибли двое пожарных, один тяжело ранен. Все…

Михаил Горбачев на нашей премьере говорит:

— «Бесы» были моей *настольной книгой,* по ней я приходил к пониманию того, что у нас происходит[93]. Как человек превратился в обезъяну и какие это имело последствия.

Зрители в театре устроили ему овацию. Но здесь говорят, такое случается только там, где собирается русская интеллигенция. Для остальных он могильщик СССР.

Такое впечатление, что наши «Бесы», как крыша Манежа, сорвались с подмостков театра «Современник», влились в эту бурную, напряженную, но, надо признать, очень активную

общественную жизнь. Мне говорили, что спустя какое-то время в речи московских интеллигентов явно прибавилось фраз и словечек из «Бесов»: и про ставрогинские пятерки, и мое любимое «зонтика каждый достоин-с», и др. Получается, что роман, родившийся более полутора веков тому назад из жизни, из услышанного на одном из судебных процессов, из прочитанного в подпольной брошюрке первых русских бомбистов, снова возвращается в жизнь. Хорошо это или плохо?

* * *

Не мне судить о хитросплетениях современной российской политики. Но есть одна область, которая меня всегда кровно интересовала в России. С нее я начал эту книжку, ей хочу посвятить последние страницы.

В Советском Союзе, а теперь в России кинематограф, как и везде на свете, — вещь в высшей степени неоднородная. Есть десятки, может быть, сотни фильмов, не заслуживающих даже упоминания, есть картины приятные, хорошо придуманные, складно рассказанные, изумительно сыгранные. Когда случается, я смотрю их с удовольствием. Но есть произведения великие, созданные не для кассы, не для славы, созданные навсегда. Я всю жизнь заботился о том, чтобы мои фильмы посмотрело как можно больше людей, как только они вышли, а не в архивных ретроспективах или в телевизионных повторах. Меня восхищает в выдающихся русских кинематографистах их отрешенность от приземленных забот нашей профессии: посещаемости кинотеатров, где показывают их фильм, отзывов прессы, успехов на фестивалях, доходов и т. д. Но в еще большее изумление меня повергает абсолютная внутренняя свобода этих художников. Тарковский, Герман, Муратова, Сокуров — пасынки системы, укрощаемые, гонимые, терзаемые, — снимали свои фильмы так, как если бы они купались в поощрениях «мецената».

Я показал здесь несколько образчиков своих отношений с «единым заказчиком». Каждый из названных мною русских режиссеров и еще, не сомневаюсь, многие другие могли бы издать тома своих выяснений отношений с начальством.

Я безмерно люблю их фильмы, я бесконечно уважаю их человеческую позицию. Поэтому, когда под конец 90-х годов фонд «Филипп-Моррис» основал свое поощрение, названное им «Премией Свободы», и попросил моего согласия в дальнейшем называть его моим именем, я с готовностью согласился и первую премию настоял присудить Кире Муратовой. Вручая ей эту

премию в Берлине 13 февраля 2000 года, я говорил:

«Господа!

Дорогая Кира!

Название «Freedom Prize» — «Премия Свободы» звучит прекрасно. Но я должен точнее определить, о какой свободе идет речь.

Только ли политическая свобода необходима для нашей жизни?

Да! Я в этом глубоко убежден.

Насилие тоталитарного государства разрушает свободу личности, не только ограничивает ее права, но лишает индивидуальной инициативы, без которой не может развиваться ни одна форма человеческого существования на земле.

Этот мир порабощенного человека многие годы представляет в своих фильмах Кира Муратова, первый лауреат «Премии Свободы» 2000 года.

Но наш кинематографист не издевается над своими персонажами. Не унижает их в глазах зрителя, она знает, что они такие, какими сотворила их советская система. Система, которую и мы, поляки, хорошо познали за 45 лет ее действия, кончившаяся здесь, в этом городе, у берлинской стены, в 1989 году.

Дорогие друзья! Мог ли я в течение этих долгих, как вечность, 45 лет даже подумать, что доживу до минуты, когда я, польский кинорежиссер, жертва Ялты, здесь, в Берлине, так жестоко поделенном в течение полувека бетонной стеной на два мира, восточный и западный, воздам справедливость украинской кинематографистке, имевшей смелость показать в своих фильмах правду вопреки коммунистической системе, вручив ей американскую награду «Премия Свободы», основанную «Американ синема фоиндейшн»?

Пусть это невероятное стечение обстоятельств станет надеждой на человеческую общность, которой так ждет сегодня мир!

Муратова для меня настоящий Художник. Ее фильмы вызывают в моем сознании взгляд на человека Федора Достоевского, писателя, которого я не раз ставил на сцене. Его герои — тоже люди, которых сломала система.

Если мы хотим стать другими, лучшими, мы обязаны вначале понять, кем мы реально являемся. Кира

Муратова взяла на себя трудную и неблагодарную для художника обязанность и исполняет ее с последовательностью, которая свойственна только женщинам.

Извечный русский вопрос «Как жить?» по-прежнему не находит ответа, кроме разве что иронического утверждения — «Россия есть игра природы, не более», которое высказал Достоевский в своем бессмертном романе «Бесы».

Чтобы разум вернулся в мир, в котором мы живем, нам всем нужен такой Художник, как Кира Муратова».

Ровно через три года на том же Берлинском фестивале я имел удовольствие вручить «Премию Свободы» другому русскому режиссеру, интерес к творчеству которого не покидает меня все последние годы. Его фильм «Русский ковчег» я воспринимал как настоящее событие: на такую мощную метафору в нынешнем кинематографе не способен ни один режиссер. Я вижу широкий простор исторического охвата, я вижу настоятельное стремление Художника проникнуть в пружины процесса и в ту вечную загадку, какой издавна является для мира Россия, я вижу гибкое и изобретательное художество, находящееся в органическом соответствии с темой, эпохой, обстоятельствами. Замкнутый, нелюдимый, как уверяют русские друзья, кинематографист регулярно, не зная промедления (очень редкая в тамошней кинематографической среде черта!), посылает в мир сигналы, которые каждого, кто захочет их принять и услышать, способны обогатить знанием и всколыхнуть красотой большой силы и оригинальности. Поэтому я попробовал пригласить его провести мастер-классы в моей школе режиссерского мастерства в Варшаве. К моему удовольствию, Александр Сокуров принял приглашение. Но до этого 9 февраля 2003 года он получил из моих рук «Премию Свободы».

Величие русской культуры не нуждается в моей рекомендации: Гоголь, Достоевский, Чехов и Булгаков, Малевич, Гончарова и Кандинский, Станиславский и Мейерхольд, Эйзенштейн и Довженко — эти имена известны всему миру. Это великое русское искусство возвращается к нам с фильмами Александра Сокурова, который соединяет прошлое с современностью, воображение с реальностью так свободно и так естественно, как это делали величайшие мастера.

В картинах Сокурова мы не найдем болезненных и часто пустопорожних обращений в прошлое, расчетов с

тем, что минуло. Сокуров как настоящий художник начинает с себя и обращается к тем, кто жаждет искусства, а не информации.

Больше того, глядя на произведения Сокурова, я испытываю странное впечатление, как будто этого художника не коснулось жестокое и болезненное прошлое советского кино.

Во время моей первой поездки в Москву в 1955 году мне рассказывал тогдашний директор «Мосфильма», как один из гениальнейших творцов мирового кино Александр Довженко снимал на этой студии «Жизнь в цвету». Съемки тянулись так долго, что посаженный Довженко на территории «Мосфильма» сад начал плодоносить. И тогда настало самое плохое. Сталин и Политбюро потребовали вырезать целые сцены. Довженко доблестно отражал это вмешательство. Но директор студии, чтобы заставить режиссера сдаться, объявил, что за каждый вырезанный эпизод он позволит не трогать одну яблоню, в противном случае все они будут вырублены.

Я видел этот сад. Что же на самом деле значили для Довженко эти равнодушные деревья, если великий режиссер любил их больше, чем собственный фильм? Может быть, он наперед знал, что спасти картину ему все равно не удастся, так пусть по крайней мере останется перед глазами этот сад. Этого мы никогда не узнаем.

Я рассказываю этот эпизод, потому что в течение многих лет такие и подобные проблемы давили на кино на восток от берлинской стены. Я счастлив оттого, что наш сегодняшний лауреат углубился в свой неповторимый мир со всей свободой и творческой независимостью.

Напротив, наш русский Художник существует с огромной свободой как в современности, так и в прошлом. Мир пробуждает в нем восторг своей красотой, которую он переносит на экран, и ужасает жестокостью и глупостью. Так возникли фильмы о Ленине «Телец», о Гитлере «Молох» и рядом с ними японские рассказы.

Но венцом творчества Александра Сокурова, безусловно, является «Русский ковчег». В России все творилось по особым меркам. Этот фильм рожден верой в возможность преодоления творческих и технических трудностей, которые в том числе и своим особым сплетением сложностей дадут в качестве результата

неповторимое произведение кино. Так и произошло, и каждый, кто любит кино, увидит в «Русском ковчеге» образ России, плывущей по волнам истории к своему трагическому предназначению.

Новых страшных лет в фильме нет, но огромная, монументальная сцена конца бала в Зимнем дворце, которая могла бы быть предшествием одесской лестницы из «Броненосца Потемкина» Эйзенштейна, потрясает красотой момента, который бесповоротно поглощает прошлое. Так и хочется воскликнуть словами Фауста:

«Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

«Русский ковчег» есть вещь сама по себе, он одиноко плывет только в ему ведомом направлении, предполагая открыть материки, в большей мере благоприятствующие жителям Европы.

Поразительное переплетение настоящего и прошлого, которое мы видим в этом фильме, показывает правду, а ее ничем нельзя заменить. Без знания нашего прошлого, без осознания общности наших европейских корней Европа может быть только хорошим рынком для разнообразных товаров, но никогда не станет устойчивым и полезным единством для всех нас, живущих тут вместе.

Я счастлив, что на это естественное историческое и географическое единство обратил наше внимание русский Художник. Это важный для нас всех знак не только в области кино.

* * *

Большинство из нас хочет видеть наш старый континент общим домом и себя в этом доме добрыми соседями. Но как часто мы противопоставляем себя друг другу, как часто испытываем недовольство друг другом, как настаиваем на своих особенностях и даже исключительности. Мы не отдаем себе отчета в том, что со стороны все выглядит иначе до неожиданности, до парадокса…

Много лет тому назад, в конце 50-х, меня, молодого тогда режиссера, постановщика всего двух фильмов, послали на Кубу. Нас тогда именно «посылали». Впрочем, мы не сопротивлялись. Из Польши самолеты еще не летали в Гавану. Меня переправили в Прагу. В Праге сказали ждать. Я ждал три дня, потом маленький

полувоенный самолет повез нас. Оказалось, не на Кубу, а почему-то в Африку. Там мы просидели еще три дня, пока на самолете неясного происхождения не вылетели… в Канаду. В Канаде постой был короче, но тоже был. Наконец, я в Гаване. Встреча со зрителями и показ «Канала» планировались в Санта-Кларе, приблизительно в 300 километрах от столицы. Туда нас отправили без проволочек. Устроители волновались: мы и так сильно задержались. В Санта-Кларе на улице нас ждала взбудораженная толпа зрителей. Как они обрадовались, когда поняли, что ждали не напрасно! Нас бегом ввели в зал, бегом на сцену… Я говорил о Польше, о ее страданиях во время войны, о Варшавском восстании, в котором погиб цвет нации. Меня слушали внимательно, в абсолютной тишине. Когда я кончил говорить, бурно зааплодировали. Не успел я сойти со сцены, погас свет. Начался фильм. От неожиданности я остановился: играла совсем другая музыка. На экране появилось название: «ДВА ФЕДОРА». «Два Федора» не мой фильм и вообще не польский. Его в Москве поставил режиссер Марлен Хуциев.

Я растерялся: неделя путешествия увенчивалась таким неожиданным образом. Остановить картину? Объяснить, что я говорил совсем про другую? Выразить протест или хотя бы недовольство организаторам?

Я увидел, что люди так же жадно, так же сосредоточенно, как они слушали меня, смотрят картину Марлена. И я ничего не сказал моим хозяевам, я, кажется, даже не поставил их в известность, что произошла накладка. А зачем? Я понял очень важную вещь: для внешнего мира Европа и уж во всяком случае Восточная Европа — единое целое. Это другой континент, где различия между национальными культурами неважны, несущественны для зрителей Кубы, Соединенных Штатов или Латинской Америки. Это был для меня неожиданный, но весьма впечатляющий урок. Общность наших культур корневая, различия поверхностны.

* * *

А «Макбета» я все-таки поставил. 26 ноября 2004 года в Старом театре Кракова состоялась его премьера.

Приложение

Режиссерские работы Анджея Вайды в кино[94]

1950. КОГДА ТЫ СПИШЬ (Kiedy ty spisz)
Сценарий: А. Вайда, К. Наленцкий, Е. Липман по стихам Тадеуша Кубяка
Оператор Е. Липман
Черно-белый; 35 мм; 11 мин.

ЗЛОЙ МАЛЬЧИК (Zły chłopiec)
Сценарий: А. Вайда по одноименному рассказу А. П. Чехова
Оператор З. Париляк
В главной роли Ян Ломницкий
Черно-белый; 35 мм; 5 мин. 29 сек.

1951. ИЛЖЕЦКАЯ КЕРАМИКА (Ceramika ilzecka) документальный
Сценарий: А. Вайда
Оператор Е. Липман
Черно-белый; 35 мм; 11 мин.

1954. ПОКОЛЕНИЕ (Pokolenie)
Сценарий: Б. Чешко по своей одноименной повести
Оператор Е. Липман
Музыка: А. Марковский
Сценография: Р. Манн
В ролях: Т. Ломницкий, У. Моджинская, Т. Янчар, Р. Полянский, З. Цибульский и др.
Производство — Студия художественных фильмов 2, Вроцлав
Черно-белый; 35 мм; 90 мин.
Гос. премия III степени; Премия «Дебют XXX-летия», признанная на фестивале «Любуское кинолето» в Лагове, 1974

1955. Я ИДУ К СОЛНЦУ (Idę do słońca) *документальный*
Сценарий: С. Флюковский и А. Вайда
Оператор С. Матыяшкевич
Музыка: А. Марковский
Черно-белый; 35 мм; 14 мин.

1957. КАНАЛ (Капał)
Сценарий: Е. С. Ставинский по своему рассказу «Час W»

Оператор Е. Липман

Музыка: Ян Кренц

Сценография: Р. Манн

В ролях: В. Глинский, Т. Ижевская, Т. Янчар, Э. Каревич, В. Шейбал, С. Микульский и др.

Производство — Творческое объединение «Кадр»

Черно-белый; 35 мм; 97 мин.

Специальная премия жюри «Серебряная пальмовая ветвь» IX МКФ в Каннах, 1957;

Золотая медаль А. Вайде как лучшему молодому режиссеру на VIII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, 1957; Диплом МКФ в Ибадане (Нигерия), 1961;

Награда бразильского Союза кинокритиков в Рио-де-Жанейро, 1961; Премия читателей журнала «Фильм» «Золотая утка» за лучший польский фильм 1957 г.

1958. ПЕПЕЛ И АЛМАЗ (Popiół i diament)

Сценарий: Е. Анджеевский и А. Вайда по одноименному роману Е. Анджеевского

Оператор Е. Вуйцик

Музыка: Ян Кренц, М. К. Огинский

Сценография: Р. Манн

В ролях: З. Цибульский, Э. Кшижевская, В. Застжежинский, А Павликовский, Б. Кобеля, Г. Станишевская, Б. Крафтувна, И. Ожецкая и др.

Производство — Творческое объединение «Кадр»

Черно-белый; 35 мм; 108 мин.

Премия FIPRESCI на XX МКФ в Венеции, 1959;

Награда британского журнала «Films and Filming» А. Вайде за лучшую режиссуру на XX МКФ в Венеции, 1959;

Премия канадской Федерации киносоюзов на III МКФ в Ванкувере, 1960 «за выдающиеся достижения в использовании выразительных средств [кино], а также за высокий уровень кинотехники»;

«Хрустальная звезда» Французской киноакадемии для Э. Кшижевской, 1960;

Диплом МКФ в Ибадане (Нигерия), 1961;

Премия «Серебряный лавр» американского продюсера Дэвида О. Селзника, 1962;

Премия кинокритиков ФРГ за 1962 г.;

Премия чехословацких кинокритиков за 1965 г.;

Премия читателей журнала «Фильм» «Золотая утка» за лучший польский фильм 1958 г.

1959. ЛЁТНА (Lotna)

Сценарий: В. Жукровский и А. Вайда по одноименному рассказу В. Жукровского

Оператор Е. Липман

Музыка: Т. Берд

Сценография: Р. Волынец

В ролях: Е. Пихельский, А. Павликовский, Е. Моэс, Б. Куровская, Р. Полянский и др.

Производство — Творческое объединение «Кадр»

Цветной; 35мм; 90 мин.

1960. НЕВИННЫЕ ЧАРОДЕИ (Niewinni czarodzieje)

Сценарий: Е. Анджеевский, Е. Сколимовский

Оператор К. Виневич

Музыка: К. Тщинский-Комеда. Поет Слава Пшибыльская

Сценография: А. Вайда, Ф. Гарчинский

В ролях: Т. Ломницкий, К. Стыпулковская, З. Цибульский, Р. Полянский, К. Тщинский-Комеда, К. Ендрусик-Дыгат, Е. Сколимовский, Т. Шмигелювна и др.

Производство — Творческое объединение «Кадр»

Черно-белый; 35 мм; 87 мин.

Диплом на XV МКФ в Эдинбурге, 1961.

1961. САМСОН (Samson)

Сценарий: К. Брандыс и А. Вайда по одноименной повести К. Брандыса

Оператор Е. Вуйцик

Музыка: Т. Берд

Сценография: А. Вайда

В ролях: С. Мерлен, А. Яновская, Э. Кенпинская, В. Ковальский, Б. Тышкевич, Р. Полянский и др.

Производство — Творческие объединения «Дрога» и «Кадр»

Черно-белый; 35 мм, широкоэкранный (CinemaScope); 117 мин.

УЕЗДНАЯ ЛЕДИ МАКБЕТ (Sibirska ledi Makbet / Powiatowa lady Makbet)

Сценарий: С. Лукич по рассказу Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»

Оператор А. Секулович

Музыка: Д. Радич по мотивам оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова»

Сценография: М. Денич

В ролях: О. Маркович, Л. Тадич, М. Лазаревич и др.

Производство — «Авала Филм», Белград, Югославия

Черно-белый; 35 мм, широкоэкранный (CinemaScope); 93 мин.

Премия для А. Секуловича как лучшего оператора и О. Маркович за лучшую женскую роль на IX Фестивале югославских фильмов в Пуле, 1962.

1962. ЛЮБОВЬ В ДВАДЦАТЬ ЛЕТ (L'amour a vingt ans / Miłość dwudziestolatków)

ВАРШАВА (Польская новелла) (Varsovie/Warszawa)

Сценарий: Е. С. Ставинский

Оператор Е. Липман

Музыка: Е. Матушкевич

В ролях: З. Цибульский, Б. Квятковская-Лясс, В. Ковальский и др.

Производство — Творческое объединение «Камера»

Черно-белый; 35 мм, широкоэкранный (CinemaScope); 20 мин.

Режиссеры остальных новелл: Ф. Трюффо, Р. Росселлини, М. Офюльс, С. Исихара

1965. ПЕПЕЛ (Popioły)

Сценарий: А. Сцибор-Рыльский по одноименному роману С. Жеромского

Оператор Е. Липман

Музыка: А. Марковский

Сценография: А. Радзинович

Костюмы: Э. Старовейская, Е. Шеский

В ролях: Д. Ольбрыхский, П. Ракса, Б. Керц, П. Высоцкий, Б. Тышкевич, Я. Новицкий, С. Зачик и др.

Производство — Творческое объединение «Ритм»

Черно-белый; 35 мм; широкоэкранный (CinemaScope); 233 мин.

Премия читателей журнала «Фильм» «Золотая утка» лучшему польскому фильму 1965 г.;

В плебисците журнала «Советский экран» фильм был назван одним из 10 лучших иностранных фильмов, показанных в СССР в 1967 г.

1967. ВРАТА РАЯ (The gates to paradise / Vrata raja — Bramy raju)

Сценарий: Е. Анджеевский, А. Вайда по одноименному рассказу Е. Анджеевского

Оператор М. Яхода

Музыка: Уард Свингл

В ролях: Л. Стендер, Ф. Мейн, Д. Агуттер, М. Каррьер и др.

Производство — Jointex Film, Лондон, и «Авала Филм», Белград. Великобритания — Югославия

Черно-белый; 35 мм, широкоэкранный (Techniscope); 89 мин.

1968. ВСЕ НА ПРОДАЖУ (Wszystko na sprzedaż)

Сценарий: А. Вайда

Оператор В. Собоцинский

Музыка: А. Кожинский

Сценография: В. Снядецкий

В ролях: А. Лапицкий, Б. Тышкевич, Э. Чижевская, Д. Ольбрыхский, Э. Кенпинская, Б. Кобеля и др.

Производство — Творческое объединение «Камера»

Цветной (истменколор); 35 мм, широкоэкранный (CinemaScope); 105 мин.

Премия Клуба кинокритики Союза польских журналистов «Варшавская сирена» за лучший польский фильм года, 1969;

Первое место — лучший иностранный фильм года — в плебисците читателей журнала «Советский экран», 1970.

СЛОЕНЫЙ ПИРОГ (Przekładaniec)

Сценарий: С. Лем по своей одноименной новелле

Оператор В. Здорт

Музыка: А. Марковский

Сценография: Т. Барская

В ролях: Б. Кобеля, Р. Филипский, А. Пруцналь, Е. Зельник и др.

Производство — Творческое объединение «Камера» для Польского телевидения

Черно-белый; 35 мм; 36 мин.

Премия председателя по делам радио и телевидения А. Вайде и С. Лему;

Премия «Золотой экран» журнала «Ekran» для лучшего телефильма 1968 г.;

Специальная медаль на МКФ в Ситгес, 1969.

1969. ОХОТА НА МУХ (Polowanie na muchy)

Сценарий: Я. Гловацкий своей одноименной новелле

Оператор З. Самосюк

Музыка: А. Кожинский

Сценография: Т. Барская

В ролях: М. Браунек, З. Малянович, Э. Скаржанка, Х. Скаржанка, Д. Ольбрыхский и др.

Производство — Кинообъединение «Зесполы Фильмове»

Цветной (истменколор); 35 мм; 108 мин.

Премия «Золотая гроздь» для Х. Скаржанки за лучшую женскую роль второго плана на II фестивале «Любуское кинолето» в Лагове, 1970.

1970. ПЕЙЗАЖ ПОСЛЕ БИТВЫ (Krajobraz po bitwie)

Сценарий: А. Вайда и А. Бжозовский по рассказам Т. Боровского

Оператор З. Самосюк

Музыка: З. Конечны и соч. А. Вивальди, Ф. Шопена

В ролях: Д. Ольбрыхский, С. Целинская, Т. Янчар, А. Герман и др.

Производство — Кинообъединение «Вектор»

Цветной; 35 мм; 108 мин.

Гран-при «Золотой глобус» на III МКФ в Милане, 1973;

I премия на V МКФ в Коломбо, 1972;

Премия «Варшавская сирена» лучшему польскому фильму 1971 г.

Премия «Золотая гроздь» А. Вайде и С. Целинской на III фестивале в Лагове, 1971.

БЕРЕЗНЯК (Brzezina)

Сценарий: А. Вайда по одноименному рассказу Я. Ивашкевича

Оператор З. Самосюк

Музыка: А. Кожинский С

ценография: М. Путовский

В ролях: О. Лукашевич, Д. Ольбрыхский, Э. Краковская и др.

Производство — Кинообъединение «Тор»

Цветной; 35 м; 99 мин.

Премия FIPRESCI «Золотая медаль» на МКФ в Милане (MIFED), 1970;

Золотая медаль для А. Вайды и премия за лучшую мужскую роль Д. Ольбрыхскому на VII МКФ в Москве, 1971;

Премия «Золотая гроздь» А. Вайде и Д. Ольбрыхскому на III фестивале в Лагове, 1971;

Премия «Золотая печать Милана» на VII МКФ в Милане, 1975.

1971. ПИЛАТ И ДРУГИЕ. ФИЛЬМ НА СТРАСТНУЮ ПЯТНИЦУ (Pilatus und andere. Ein Film fuer Karfreitag/Pilat i inni)

Сценарий: А. Вайда по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Оператор И. Лютер

Музыка: хоралы из мессы «Страсти по Матфею» И.-С. Баха

Сценография и костюмы: А. Вайда, Г. Людеке

В ролях: Я. Кречмар, В. Пшоняк, Д. Ольбрыхский,

А. Лапицкий и др.

Производство — Zweites Deutsches Fernsehen, Майнц, ФРГ Цветной; 35 мм; 94 мин.

1972. СВАДЬБА (Wesele)

Сценарий: А. Киевский по одноименной драме С. Выспянского

Оператор В. Собоцинский

Музыка: С. Радван

Сценография: Т. Выбульт

Костюмы: К. Захватович

В ролях: Э. Зентек, Д. Ольбрыхский, А. Лапицкий, В. Пшоняк, Ф. Печка, М. Коморовская, Ч. Немен и др.

Производство — Кинообъединение «Х»

Цветной; широкоэкранный (кашэ); 110 мин.

Премия «Серебряная раковина» на XXI МКФ в Сан-Себастьяне, 1973;

Премия «Золотая гроздь» за режиссуру, операторскую работу и сценографию на V фестивале в Лагове, 1973.

1974. ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ (Ziemia obiecana)

Сценарий: А. Вайда по одноименному роману В. Реймонта

Операторы В. Собоцинский, Э. Клосинский, В. Дыбовский

Музыка: В. Киляр

Сценография: Т. Косаревич

Костюмы: Б. Птакова

В ролях: Д. Ольбрыхский, В. Пшоняк, А. Северин, А. Нехребецкая, Ф. Печка, Б. Дыкель, К. Ендрусик

Производство — Кинообъединение «Х»

Цветной; 35 и 70 мм; 179 мин.

Главная премия и Золотая медаль на IX МКФ в Москве, 1975; Премия «Золотой Хуго» на XI МКФ в Чикаго, 1975;

Гран-при «Золотой колос» на XXI МКФ в Валлодолиде (Испания), 1977;

Первая премия на XVIII МКФ в Картагене (Колумбия), 1977;

Номинация на «Оскара», 1976;

Премия «Варшавская сирена» за лучший польский фильм года, 1975;

Главная премия «Львы Гданьска» (ex aequo); премия за лучшую мужскую роль для В. Пшоняка; Премия за сценографию; Премия за лучшую музыку на II фестивале польских фильмов в Гданьске, 1975; Премия министра культуры и искусства I степени, 1975.

1976. ТЕНЕВАЯ СТОРОНА (The shadow line / Smuga cienia) Сценарий: Б. Сулик, А. Вайда по роману Дж. Конрада

Оператор В. Собоцинский

Музыка: В. Киляр, Л. Бранский

Сценография: Т. Барская, А. Старский

В ролях: М. Кондрат, Г. Лейне, Т. Уилкинсон, Б. Эрчард и др.

Производство — Киноообъединение «Х», Варшава; Thames Television, Лондон, Польша — Великобритания

Цветной; 35 мм; 110 мин.

Главная премия на III фестивале польских фильмов в Гданьске, 1976.

ЧЕЛОВЕК ИЗ МРАМОРА (Człowiek z marmuru)

Сценарий: А. Сцибор-Рыльский

Оператор Э. Клосинский

Музыка: А. Кожинский

Сценография: А. Старский

В ролях: Е. Радзивилович, К. Янда, Т. Ломницкий и Я. Ломницкий, К. Захватович, М. Тарковский, Б. Собчук, Л. Заяончковский, М. Т. Вуйцик и др.

Производство — Киноообъединение «Х»

Цветной и черно-белый; 35 мм; 165 мин.

Премия FIPRESCI на XXXI МКФ в Канне, 1978;

Премия за лучшую мужскую роль Е. Радзивиловичу на VI МКФ в Брюсселе, 1979;

Гран-при и премия Е. Радзивиловичу на IX FESTe в Белграде, 1979;

Специальная премия жюри XX МКФ в Картагене (Колумбия), 1980;

Премия журналистов на IV фестивале польских фильмов в Гданьске, 1977.

1978. ПРИГЛАШЕНИЕ ВОЙТИ (Zaproszenie do wnetrza) *документальный*

Сценарий: А. Вайда

Оператор В. Собоцинский

Музыка: Х. Венявский, А. Зажицкий, А. Анджеевский

Производство — Интерпресс, Варшава, Polytel International, Hamburg, Польша — ФРГ

Цветной; 35 мм; 55 мин.

БЕЗ НАРКОЗА (Bez znieczulenia)

Сценарий: А. Холланд, А. Вайда

Оператор Э. Клосинский

Музыка: Е. Дерфель, В. Млынарский

Сценография: А. Старский

В ролях: З. Запасевич, Э. Далковская, А. Северин, К. Янда и др.

Производство — Кинообъединение «Х»

Цветной; 35 мм; 131 мин.

Премия экуменического жюри на XXXII МКФ в Канне, 1979;

Гран-при (ex aequo) на V фестивале польских фильмов в Гданьске, 1978;

Премия «Варшавская сирена» лучшему польскому фильму года, 1979.

1979. БАРЫШНИ ИЗ ВИЛЬКО (Panny z Wilka)

Сценарий: З. Каминский по одноименному рассказу Я. Ивашкевича

Оператор Э. Клосинский

Музыка из произведений К. Шимановского

Сценография: А. Старский

В ролях: Д. Ольбрыхский, А. Сенюк, М. Коморовская, С. Целинская, К. Захватович, К. Паскаль и др.

Производство — Кинообъединение «Х», Варшава; Pierson Production, Les Films Moliere, Париж, Польша — Франция

Цветной; 35 мм; 116 мин.

Специальный приз жюри и премия за лучшую сценографию на VI фестивале польских фильмов в Гданьске, 1979;

Номинация на «Оскара», 1980.

ДИРИЖЕР (Dyrygent)

Сценарий: А. Киёвский

Оператор С. Идзяк

Музыка из произведений Л. Ван Бетховена

Сценография А. Старский

В ролях: Д. Гилгуд, К. Янда, А. Северин, Я. Цецерский, Я. Гайос и др.

Производство — Кинообъединение «Х»

Цветной; 35 мм; 102 мин.

Премия «Серебряный медведь» А. Северину за лучшую мужскую роль на XXX МКФ в Западном Берлине, 1980.

1981. ЧЕЛОВЕК ИЗ ЖЕЛЕЗА (Człowiek z żelaza)

Сценарий: А. Сцибор-Рыльский

Оператор Э. Клосинский

Музыка: А. Кожинский

Сценография: А. Старский

В ролях: Е. Радзивилович, К. Янда, М. Опаня, К. Захватович, Б. Линда, Е. Треля, А. Северин и др.

Производство — Кинообъединение «Х»

Цветной и черно-белый; 35 мм; 156 мин.

Гран-при «Золотая пальмовая ветвь» и премия экуменического жюри на XXXIV МКФ в Канне, 1981;

Премия британской кинокритики на МКФ в Лондоне, 1981;

Премия «Серебряная гроздь» на кинофестивале в Лагове, 1981.

1982. ДАНТОН (Danton)

Сценарий: Ж.-К. Карьер по драме С. Пшибишевской «Дело Дантона»

Оператор И. Лютер

Музыка: Ж. Продромидес

Сценография: А. Старский

Костюмы: И. Сассино де Несль

В ролях: Ж. Депардье, В. Пшоняк, А. Альваро, Р. Планшон, Б. Линда, П. Шеро, А. Винклер, Ф. Старовейский, А. Северин и др.

Производство — Les Film du Losange — Маргарет Менегос для Gaumont, Париж;

Кинообъединение «Х», Варшава, Франция — Польша Цветной; 35 мм; 136 мин.

Премия Французской академии искусства и техники кино «Сезар 83» за лучшую режиссуру;

Премии лучшим исполнителям мужских ролей Ж. Депардье и В. Пшоняку на VII МКФ в Монреале, 1983;

Премия им. Луи Деллюка, 1982;

Премия ЮНИФРАНС Фильм, 1982.

1983. ЛЮБОВЬ В ГЕРМАНИИ (Eine Liebe in Deutschland)

Сценарий: Б. Михалек, А. Холланд, А. Вайда по повести Р. Хоххута

Оператор И. Лютер

Музыка: М. Легран

Сценография: А. Старский

Костюмы: И. Зоре, К. Захватович

В ролях: Х. Шигулла, А. Мюллер-Шталь, Э. Триссенар, О. Зендер, Б. Вики, П. Лысак, Д. Ольбрыхский, М.-К. Барро и др.

Производство — Гомон, Париж — CCC Filmkunst — Артур Браунер, Берлин, Франция — ФРГ

Цветной; 35 мм; 100 мин.

1985. ХРОНИКА ЛЮБОВНЫХ ПРИКЛЮЧЕНИЙ (Kronika

wypadków miłosnych)

Сценарий: Т. Конвицкий при участии А. Вайды по одноименной повести Т. Конвицкого

Оператор Э. Клосинский

Музыка: В. Киляр

Сценография: Я. Сосновский

В ролях: П. Млынарская, П. Вавжинчак, Т. Конвицкий, И. Щелковская, Г. Ковнацкая, К. Захватович, Т. Ломницкий и др.

Производство — Кинообъединение «Перспектива»

Цветной; 35 мм; 108 мин.

1987. БЕСЫ (Les Possedes)

Сценарий: Ж.-К. Карьер по одноименному роману Ф. Достоевского

Оператор В. Адамек

Музыка: З. Конечный

Сценография: А. Старский

Костюмы: К. Захватович

В ролях: И. Юппер, Ю. Лямпе, Л. Вильсон, О. Шериф, Е. Радзивилович, Б. Блие, Л. Мале и др.

Производство — Gaumont Films — Les Film du Losange — Маргарет Менегос, Париж, Франция

Цветной; 35 мм; 116 мин.

1990. КОРЧАК (Korczak)

Сценарий: А. Холланд

Оператор Р. Мюллер

Музыка: В. Киляр

Сценография: А. Старский

В ролях: В. Пшоняк, Э. Далковская, Т. Будзиш-Кшижановская, М. Тшибала, З. Замаховский, Я. Пешек, А. Бардини, К. Захватович и др.

Производство — Студия «Перспектива», Regina Ziegler Filmpro-duction, Telmar Film International, Errato Film, ZDF, Польша — Германия

Черно-белый; 35 мм; 125 мин.

Специальная премия жюри XXXIII МКФ в Канне, 1990;

Премия председателя Комитета по кинематографии за режиссуру, 1991

1992. ПЕРСТЕНЬ С ОРЛОМ В КОРОНЕ (Pierścionek z orłem w koronie)

Сценарий: А. Вайда, М. Карпинский, А. Котковский по одноименному роману А. Сцибора-Рыльского

Оператор Д. Куц

Музыка: З. Гурны Песня «Красные маки» Ф. Конарского и А. Шютце

Сценография: А. Старский

В ролях: Р. Круликовский, А. Вагнер, А. Беджинская, Я. Янковская-Чесляк, Ц. Пазура, М. Бака и др.

Производство — Студия «Перспектива», Heritage Films, Cine Electra, Erato Films, Regina Ziegler Filmproduction Польша — Германия Цветной; 35 мм; 106 мин.

1994. НАСТАСЬЯ (Nastasja)

Сценарий: М. Карпинский по роману Ф. М. Достоевского «Идиот»

Оператор П. Эдельман

Сценография и костюмы: К. Захватович

В ролях: Т. Бандо и Т. Нагасима

Производство — Say-To Wbrkshop, Токио и Heritage Films Ltd, Варшава, Япония — Польша

Цветной; 35 мм; 96 мин.

1995. СТРАСТНАЯ НЕДЕЛЯ (Wielki tydzień)

Сценарий: А. Вайда по одноименному рассказу Е. Анджеевского

Оператор В. Домбал

Сценография: А. Старский

В ролях: Б. Фудалей, В. Малайкат, М. Важехва, Б. Дыкель, В. Пшоняк, Ц. Пазура и др.

Производство — Heritage Films, Польское телевидение, Канал +Польша, Студия документальных фильмов, Варшава, Les Films du Losagne, Film und Femsehproduktion Berliner Spiele GmbH, Польша — Франция — Германия

Цветной; 35 мм; 94 мин.

1996. БАРЫШНЯ НИКТО (Раппа Nikt)

Сценарий: Р. Пивоварский по одноименной повести Т. Тризны

Оператор К. Птак

Сценография: Я. Сосновский

Музыка: А. Кожинский

В ролях: А. Вельгуцкая, А. Муха, А. Повежа, С. Целинская, М. Потоцкая, Л. Телешинский и др.

Производство — Студия «Перспектива», Польское телевидение

Цветной; 35 мм; 98 мин

Премия за режиссуру на МКФ в Трое, 1997;

Специальное упоминание жюри для А. Вельгуцкой как многообещающей молодой актрисы на МКФ в Берлине, 1997.

1999. ПАН ТАДЕУШ (Pan Tadeusz)
Сценарий: А. Вайда, Я. Н. Зажицкий, П. Вересьняк
Оператор П. Эдельман
Музыка: В. Киляр
Сценография: А. Старский
Костюмы: М. Теславская-Бернавская, М. Стефаняк, А. Шенайх
В ролях: Б. Линда, Д. Ольбрыхский, Г. Шаполовская, А. Северин, М. Кондрат, М. Жебровский, А. Бахледа-Цурусь, К. Кольбергер, С. Шакуров, Е. Бинчицкий и др.
Производство — Heritage Films, Canal+Польша, Польское телевидение, Комитет по кинематографии, и др.
Цветной; 35 мм; 157 мин.

2001. ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ (Ziemia obiecana) Новая версия

2002. МЕСТЬ (Zemsta)
Сценарий: А. Вайда по одноименной комедии А. Фредро
Оператор П. Эдельман
Музыка: В. Киляр
Сценография: Т. Косаревич, М. Дипонт
Костюмы: К. Захватович, М. Беджицкая
В ролях: Р. Полянский, Я. Гайос, А. Северин, К. Фигура, Д. Ольбрыхский, А. Бузек, Р. Круликовский и др.
Производство — Arka Film, Vision Film Produktion, Польское телевидение
Цветной; 35 мм; 100 мин.

В ТЕАТРЕ

1959. Майкл Винсент Гаццо. ШЛЯПА ПОЛНАЯ ДОЖДЯ (Michael Vincente Gazzo.Kapelusz pełen deszczu/A Hatful of Rain)
Сценография и костюмы: А. Вайда
В ролях: З. Цибульский, М. Дубравская, Э. Феттинг и др.
Театр «Выбжеже» — Сцена Театр Драматичны в Гдыне

1960. Уильям Шекспир. ГАМЛЕТ (William Shakespeare. Hamlet)
Сценография и костюмы: А. Вайда
Музыка: Т. Берд
В ролях: Э. Феттинг, З. Вуйцик/Л. Сколимовский,

Т. Гвяздовский, В. Станиславская-Лоте, Э. Кенпинская-Ковальская и др.

Театр «Выбжеже» в Гданьске

Уильям Гибсон. ДВОЕ НА КАЧЕЛЯХ (William Gibson. Dwoje na huśtawce/ Two for the Seesaw)

Сценография: А. Вайда

Костюмы: З. Вайдова

В ролях: Э. Кенпинская, З. Цибульский

Театр Атенеум в Варшаве — Сцена 61

1963. Джон Уайтинг. ДЕМОНЫ (John Whiting. Demony/The Devils)

Сценография: А. Вайда, Э. Старовейская

Костюмы: Э. Старовейская

В ролях: Е. Душинский, А. Шленская, М. Коциняк, Я. Матыяшкевич и др.

Театр Атенеум в Варшаве

Станислав Выспянский. СВАДЬБА (Stanisław Wyspiański. Wesele)

Сценография: А. Вайда

Музыка: Е. Кашицкий

В ролях: А. Млодницкий, Е. Новак, И. Ольшевская, Л. Хердеген, З. Филюс и др.

Старый театр в Кракове

1970. Фридрих Дюрренматт. ИГРАЕМ СТРИНДБЕРГА (Friedrich Duerrenmatt. Play Strindberg)

Сценография: А. Вайда

Музыка Е. Максимюк

В ролях: Б. Крафтувна, Т. Ломницкий, А. Лапицкий

Театр Вспулчесны в Варшаве

Спектакль участвовал в международном фестивале репертуарных театров Rassegna Intemazionale dei Teatri Stabili во Флоренции, 1971

1971. Федор Достоевский. БЕСЫ (Fedor Dostojewski. Biesy)

Инсценировка: А. Камю

Сценография: А. Вайда

Костюмы: К. Захватович

Музыка: З. Конечны

В ролях: Я. Новицкий, В. Пшоняк, К. Фабисяк/ М. Вальчевский, И. Ольшевская, Е. Бинчицкий, З. Нивинская,

В. Садецкий и др.

Старый театр в Кракове

Спектакль участвовал в IX и X мировом театральном сезоне в Лондоне, 1972 и 1973;

в XXI фестивале в Веймаре и Зап. Берлине, 1977

в Голландском фестивале, Амстердам, 1984;

в Международных встречах, посвященных А. Камю в Анже, 1984

1972. Дэвид Рейб. КАК БРАТ БРАТУ (David Rabe. Sticks and Bones)

Сценография и костюмы: А. Вайда

В ролях: И. Кваша, О. Табаков, Л. Толмачева, В. Гафт и др.

Театр «Современник» в Москве

1973. Фридрих Дюрренматт. СООБЩНИК (Friedrich Duerrenmatt. Der Mitmacher)

Сценография и костюмы: А. Вайда и К. Захватович

В ролях: П. Аренс, К. Бек, А. Йонассон

Театр Шаушпильхаус в Цюрихе

1974. Станислав Выспянский. НОЯБРЬСКАЯ НОЧЬ (Stanisław Wyspiański. Noc listopadowa)

Сценография: А. Вайда

Костюмы: К. Захватович

Музыка: З. Конечны

В ролях: Я. Новицкий, Е. Штур, Т. Будзиш-Кшижановская, З. Нивинская, А. Дымна, Э. Каркошка и др.

Старый театр в Кракове

Спектакль участвовал в мировом театральном сезоне в XII Лондоне, 1975;

в Голландском фестивале в Амстердаме, Роттердаме, Хефнингене, 1975;

в XXI Берлинском фестивале в Зап. Берлине и Веймаре, 1977

Федор Достоевский. БЕСЫ (Fiodor Dostojewski. The possessed)

Костюмы и свет: К. Захватович

Музыка: З. Конечный

В ролях: К. Ллойд, Л. Сторрс, Ч. Левайн, А. Эпштейн, М. Стрип, Э. Чижевская, С. Новицкий и др.

Йельский репертуарный театр в Нью-Хевене

1975. Станислава Пшибышевская. ДЕЛО ДАНТОНА (Stanisława Przybyszewska. Sprawa Dantona)

Сценография: А. Вайда и К. Захватович

В ролях: В. Пшоняк, Б. Павлик, О. Лукашевич, В. Ковальский, С. Зачик, Ф. Печка, Э. Феттинг, А. Сенюк, Э. Далковская, М. Дубравская И др.

Театр Повшехны в Варшаве

1976. Антонио Буэро Валлехо. КОГДА РАЗУМ СПИТ… (Antonio Buero Vallejo. El sueno de la razon)

Сценография и костюмы: К. Захватович

Музыка: З. Конечный

В ролях: Т. Ломницкий, Л. Корсакувна, М. Плуцинский, К. Залеский, Д. Сталинская, М. Денисевич-Ольбрыхская и др.

Театр на Воле в Варшаве

Славомир Мрожек. ЭМИГРАНТЫ (Sławomir Mrożek. Emigranci)

Сценография: К. Захватович, панно А. Млечко

В ролях: Е. Штур, Е. Бинчицкий

Старый театр (Камерная сцена) в Кракове

1977. Федор Достоевский. НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА (Fiodor Dostojewski. Nastasja Filipowna)

Сценография: К. Захватович

В ролях: Е. Радзивилович, Я. Новицкий

Старый театр (Зал им. Хелены Моджеевской) в Кракове

Тадеуш Ружевич. НЕПОРОЧНЫЙ МАРЬЯЖ (Tadeusz Różewicz. White marriage/Białe małżeństwo)

Сценография и костюмы: К. Захватович

В ролях: К. Уилльяр, Бланш Бейкер, Э. Чижевская, Э. Эпштейн и др. Йельский репертуарный театр в Нью-Хевене

Казимеж Мочарский. БЕСЕДЫ С ПАЛАЧОМ (Kazimierz Moczarski. Rozmowy z katem)

Инсценировка: З. Хибнер

Сценография: А. Старский

В ролях: З. Хибнер, С. Зачик, К. Качор

Театр Повшехны (Малый зал) в Варшаве

1978. ДНИ БЕГУТ, БЕГУТ ГОДА… (Z biegiem lat, z biegiem dni…)

Сценарий: И. Олчак-Роникер по мотивам пьес краковских авторов XIX — начала XX вв.

Режиссеры: А. Вайда и А. Полони

Сценография: К. Захватович, К. Висьняк

Музыка: С. Радван

В ролях: А. Полони, Е. Бинчицкий, Э. Каркошка, Т. Брадецкий, Т. Будзиш-Кшижановская, Е. Треля, А. Дымна и др.

Старый театр в Кракове

Станислава Пшибышевская. ДЕЛО ДАНТОНА (Stanisława Przybyszewska. Deloto Dantona/Sprawa Dantona)

Сценография: К. Захватович

В ролях: Н. Шопов, В. Михайлов, Э. Радева, И. Добрев и др.

Театр Народной Армии в Софии

1979. Станислав Выспянский. НОЯБРЬСКАЯ НОЧЬ (Stanisław Wyspiański. Die Novembemacht/Noc Ustopadowa)

Сценография: А. Вайда

Костюмы: К. Захватович, К. Май-Щепанская

Музыка: З. Конечны

В ролях: Х. Радлофф, Х. Биллербек, С. Куземски, Р. Рихтер, Д. Мехов И др.

Немецкий Национальный театр в Веймаре

1980. Станислав Игнаци Виткевич. ОНИ УЖЕ ЗАНЯЛИ СОСЕДНЮЮ ВИЛЛУ (Stanisław Ignacy Witkiewicz. Ils ont deja occupe la villa voisine/Oni)

Сценография: К. Захватович

Костюмы: К. Захватович, Ж. Шмид

В ролях: В. Пшоняк, А. Северин, А. Альваро, К. Ганье, Д. Пирон и др.

Театр дес Амандье и Народный Национальный театр Виллербена в Нантерре

Станислава Пшибышевская. ДЕЛО ДАНТОНА (Stanisława Przybyszewska. Sprawa Dantona)

Сценография: К. Захватович

В ролях: Х. Биста, С. Михальский, А. Ходаковская, Я. Твардовский, М. Прус, М. Двораковский и др.

Театр Выбжеже в Гданьске

1981. АКТЕРЫ СТАРОГО ТЕАТРА В СЦЕНАХ И МОНОЛОГАХ ИЗ «ГАМЛЕТА» УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА ВО ДВОРЕ ВАВЕЛЬСКОГО ЗАМКА (Aktorzy Teatru Starego w scenach i monologach z «Hamleta» Williama Shakespeare'a na dziedzińcu Wawelskim)

Сценография: Л. Минтич, Е. Скаржинский

Музыка: С. Радван

В ролях: Е. Штур, Е. Треля, Т. Будзиш-Кшижановская,

А. Полони, Т. Хук, Т. Брадецкий и др.

Уильям Шекспир. ТРАГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ГАМЛЕТА, ПРИНЦА ДАТСКОГО (William Shakespeare. Tragiczna historia Hamleta, ksiecia Danii)

Сценография: Л. Минтич, Е. Скаржинский

Музыка: С. Радван

В ролях: Е. Штур, Е. Треля, Я. Романовский, Т. Хук, К. Глобиш, Т. Будзиш-Кшижановская, А. Полони и др.

Старый театр в Кракове

1982. Станислава Пшибышевская. ДЕЛО ДАНТОНА (Stanisława Przybyszewska. L'Affare Danton / Sprawa Dantona)

Репертуарнфый театр Фриули в Триесте

1984. Софокл. АНТИГОНА (Sofokles. Antygona)

Старый театр в Кракове

Федор Достоевский. ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ (Fiodor Dostojewski. Zbrodnia i kara)

Старый театр в Кракове

1985. Эрнест Брылль. ВЕЧЕРЯ. Драма на Страстную пятницу 1985. (Ernest Bryll. Wieczernik. Dramat na Wielki Piątek 1985.)

Костел Божьего Милосердия в Варшаве

АНДЖЕЙ ВАЙДА СТАВИТ ДОСТОЕВСКОГО (Andrzej Wajda insce-niert Dostojewski)

КРОТКАЯ (Die Sanfte)

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА (Nastasja Filipowna)

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ (Zbrodnia i kara)

Театр ам Халлешен Уфер в Западном Берлине

1986. Александр Фредро. МЕСТЬ (Aleksander hrabia Fredro. Zemsta) Старый театр в Кракове

Федор Достоевский. ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ (Fiodor Dostojewski. Schuld und Suehne)

Театр Шаубюне ам Ленинплатц в Западном Берлине

1988. Август Стриндберг. ФРЁКЕН ЖЮЛИ (August Strindberg. Panna Julia)

Театр Повшехны в Варшаве

Шимон Ан-ский. ГАДИБУК (Szymon An-ski. Dybuk)

Старый театр в Кракове

Шимон Ан-ский. ГАДИБУК (Szymon An-ski. Dybuk)
Театр Габима в Телль-Авиве (спектакль игрался в Иерусалиме)

Анна Боярская. УРОК ПОЛЬСКОГО (Anna Bojarska. Lekcja polskiego) Театр Повшехны в Варшаве

1989. Федор Достоевский. НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА (Fiodor Dostojewski. Nastasja Filipowna)
Театр Бенисан в Токио

Уильям Шекспир. ГАМЛЕТ (IV) (William Shakespeare. Hamlet IV)
Старый театр в Кракове

1990. Уильям Гибсон. ДВОЕ НА КАЧЕЛЯХ (William Gibson. Dwoje na huśtawce / Two for Seesaw)
Театр Повшехны им. Зигмунта Хибнера в Варшаве

Уильям Шекспир. Ромео и Джульетта (William Shakespeare. Romeo and Juliet)
Театр Повшехны им. Зигмунта Хибнера в Варшаве

1991. Станислав Выспянский. СВАДЬБА (Stanisław Wyspiański. Wesele)
Старый театр им. Хелены Моджеевской в Кракове

1992. Станислав Выспянский. СВАДЬБА (Stanisław Wzspiańnski. Die Hochzeit/ Wesele)
Зальцбургский фестиваль — Ландестеатер

1994. МИСИМА (Mishima)
Старый театр им. Хелены Моджеевской в Кракове

1996. ВРОЦЛАВСКИЕ ИМПРОВИЗАЦИИ (Improwizacje wrocławskie)
Спектакль из трех частей: «Версальская импровизация» по Мольеру, «Парижская импровизация» по Жироду, «Вроцлавская импровизация» по Ружевичу
Старый театр им. Хелены Моджеевской в Кракове

1997. Станислав Выспянский. ПРОКЛЯТИЕ (Stanisław

Wyspiański. Klatwa)
Старый театр им. Хелены Моджеевской в Кракове

1998. Эжен Лабиш. СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА (Eugene Labiche. Słomkowy kapelusz)
Старый театр им. Хелены Моджеевской в Кракове

2004. Уильям Шекспир. Макбет
Старый театр им. Хелены Моджеевской в Кракове

НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

1962. ИНТЕРВЬЮ С БАЛМАЙЕРОМ (Wywiad z Ballmayerem)
Телеспектакль по одноименному рассказу Казимежа Брандыса. 52 мин.

ЧУЖАЯ ЖЕНА И МУЖ ПОД КРОВАТЬЮ (Cudza żona i mąz pod łóżkiem)
Спектакль Телевизионного театра по одноименному рассказу Ф. М. Достоевского

1968. СЛОЕНЫЙ ПИРОГ (Przekładaniec)
См. фильмографию

1969. МАКБЕТ (Makbet)
Спектакль Телевизионного театра по трагедии В. Шекспира. 92 мин.

1975. ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ (Ziemia obiecana)
Телесериал по материалам фильма — 8 серий по 60 мин.

1977. УМЕРШИЙ КЛАСС (Umarła klasa)
Телеэкранизация спектакля Театра Крикот 2 в Кракове в режиссуре Тадеуша Кантора.
Цветной; 16 мм; 78 мин.

1978. НОЯБРЬСКАЯ НОЧЬ (Noc listopadowa)
Телеэкранизация спектакля Старого театра в Кракове в режиссуре А. Вайды
Цветной; 89 мин.

1979. МИР ТВОЕМУ ДОМУ (Pogoda domu niechaj bedzie z tobą)
Документальный телефильм.

Цветной; 16 мм; 20 мин.

1987. ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ (Zbrodnia i kara) Телеэкранизация спектакля Старого театра в Кракове в режиссуре А. Вайды

1990. ВЕЧЕРЯ (Ernest Bryll. Wieczemik. Dramat па Zmartwychwstanie Pańskie 1985)

Документальная запись представления, разыгранного в костеле Божьего Милосердия в Варшаве в 1985 г.

1991. ТА, ЧТО СИЛЬНЕЕ (Silniejsza)

Телеспектакль по пьесе Августа Стриндберга

1992. ГАМЛЕТ 4 (Hamlet IV)

Телеэкранизация спектакля по трагедии В. Шекспира в Старом театре в режиссуре А. Вайды

1996. ВРОЦЛАВСКИЕ ИСПРОВИЗАЦИИ (Improwizacje wrocławskie)

Телеэкранизация спектакля Старого театра в Кракове в режиссуре А. Вайды

1997. ПАРЧОВЫЙ БАРАБАН (Adamaszkowy bębenek)

Телеспектакль по пьесе Ю. Мисимы

Театр Телевидения

Цветной; 32 мин

МИСИМА (Mishima)

Телеэкранизация спектакля Старого театра им. Х. Моджеевской в Кракове по одноактным пьесам Ю. Мисимы в режиссуре А. Вайды

Театр Телевидения

Цветной; 80 мин.

1999. БИГДА ИДЕТ! (Bigda idzie!). Телефильм

Сценарий: А. Вайда по одноименной новелле Ю. Каден-Бандровского

Оператор: А. Ярошевич

В главных ролях: Я. Гайос, О. Лукашевич,

Производство Akson Studio

Цветной; 95 мин.

2000. ПРИГОВОР ФРАНТИШЕКУ КЛОСУ (Wyrok па Frantiszka

Kłosa). Телефильм

Сценарий: А. Вайда, З. Малянович по одноименной повести С. Рембека

Оператор Б. Прокопович

Музыка: С. Радван

В главных ролях: М. Бака, М. Коморовская, Г. Бленцкая-Кольская, К. Глобиш и др.

Производство — Akson Studio для Польского телевидения

Цветной; видео.

2002. ИЮНЬСКАЯ НОЧЬ (Noc czerwcowa). Телефильм

Сценарий: Я. Ивашкевич А. Вайда

Оператор В. Адамек

В главных ролях: Г. Шаполовская, А Домагаров, Е. Радзивилович и др. Производство Akson Studio для Театра Телевидения

Цветной; 57 мин.

Иллюстрации



Я с родителями





Казимеж Вайда, мой дед



С братом Лешеком
(справа)



Варшава в руинах.
Участники Варшавского восстания
сражались за свой город до конца

Киношкола в Лодзи, здесь я учился секретам ремесла



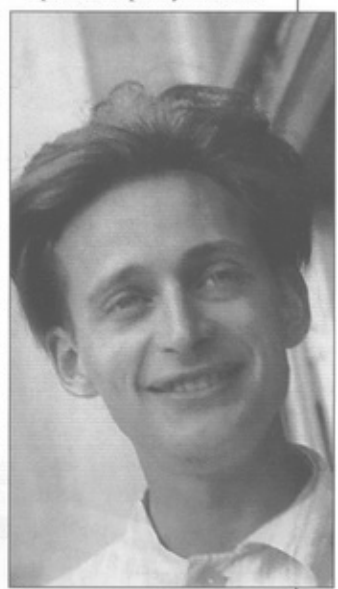


Ежи Теплиц, ректор школы

Анджей Врублевский — талантливый художник и мой близкий друг — прожил короткую жизнь



Как молоды мы были... Збигнев Цибульский, Барбара Кветковская-Лясс и Роман Полянский

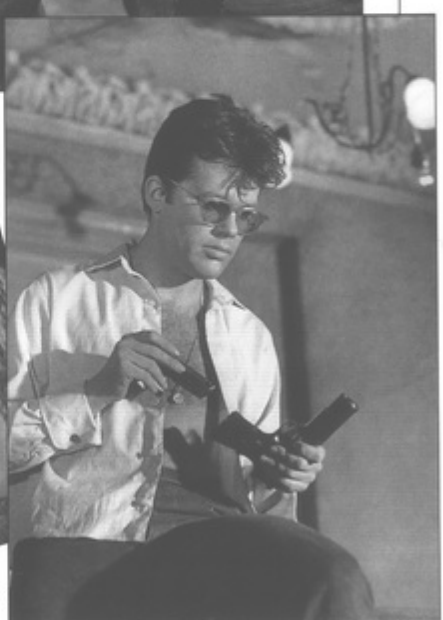


«Поколение» (1954). Роман Полянский и Тадеуш Ломницкий





«Канал» (1956).
Тадеуш Янчар и Тереза Ижевская



«Пепел и алмаз» (1958).
Збигнев Цибульский

«Лётна» (1959). На снимке Ежи Тихельский и Адам Павликовский





«Слоеный пирог» (1968) — фильм, снятый по одноименному рассказу Станислава Лема



«Пепел» (1965). Я (на втором плане) в мундире наполеоновского офицера

«Невинные чародеи» (1960). Тадеуш Ломницкий в роли Базиля





«Всё на продажу» (1968) – о людях, которые делают кино. В центре — Беата Тышкевич



На съемках фильма «Охота на мух» (1969). На переднем плане слева — направо: оператор Зигмунт Самосюк, я, директор фильма Барбара Пец-Слесицкая

«Пейзаж после битвы» (1970).
Станислава Целинская
и Даниэль Ольбрыхский



«Свадьба» (1972).
Даниэль Ольбрыхский



«Дирижер» (1979).
Анджей Северин
и Кристина Янда





Предвыборный плакат — я и Лех Валенса, лидер «Солидарности»

На съемках



В Объединении «Х» рождалось новое кино Польши



На съемках «Человека из мрамора» (1976). Мой фильм о «Солидарности» увидели около пяти миллионов польских зрителей



«Человек из железа» (1981). Ежи Радзивилович и Кристина Янда. Для них сталинизм был сказкой о железном волке...



Мария и Ярослав Ивашкевичи



В основе фильмов «Барышни из Вилько» (1979) и «Березняк» (1970) — рассказы Я. Ивашкевича

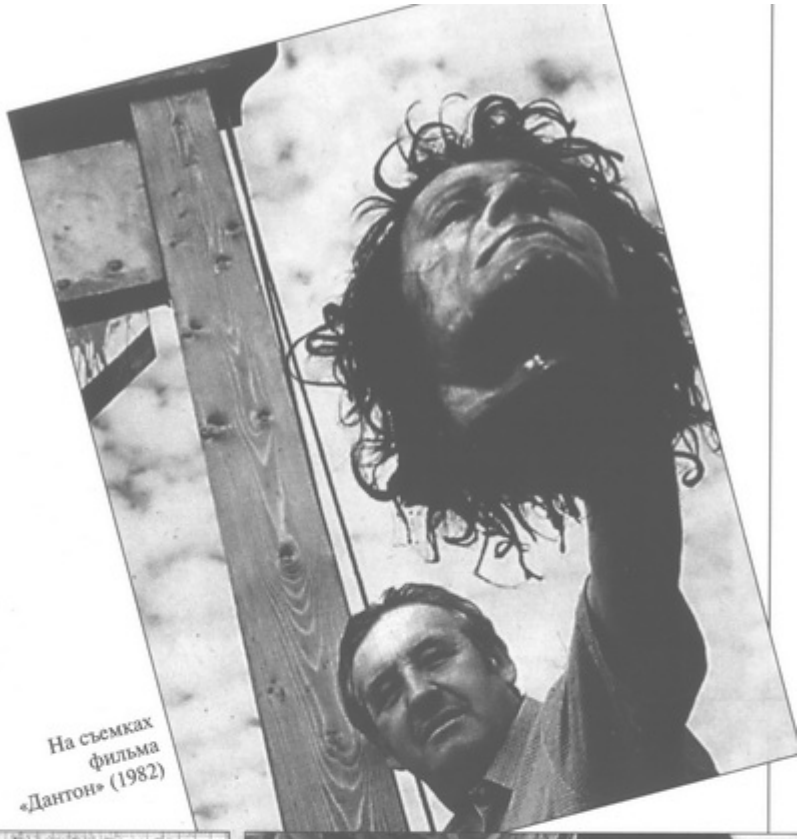




«Пилат и другие» (1971) — фильм снят по мотивам «Мастера и Маргариты» М.А.Булгакова



«Земля обетованная» (1974), снятый по роману лауреата Нобелевской премии В. Реймонта. Войцех Пшоняк, Даниэль Ольбрыхский, Анджей Северин



На съемках фильма «Дантон» (1982)





«Как поставить кадр?» — этот вопрос решается сначала на бумаге.
«Любовь в Германии» (1983) — зарисовка и результат на пленке



Любовь не подвластна возрасту и времени. Фильм «Хроника любовных приключений» (1985)



Мы, художники, сами создаем Историю. «Страстная неделя» (1995) и «Пан Тадеуш» (1998)



Жан Кокто (слева) поздравляет меня с премией на Каннском фестивале. 1957



На аудиенции у Папы Римского вместе с Кристиной Захватович. 2000

В гостях у Акиры Куросавы





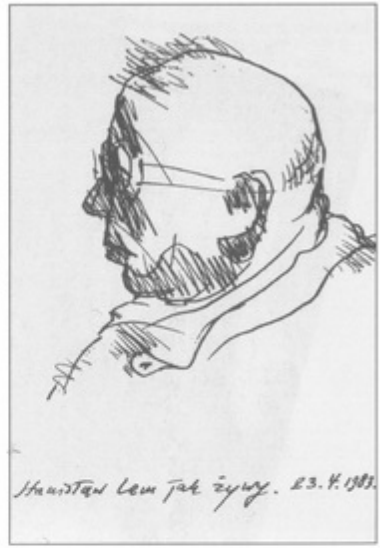
Меня приняли в члены Французской академии. 1988



Джейн Фонда вручает мне «Оскара». 2000



Роман Полянский в роли Моцарта

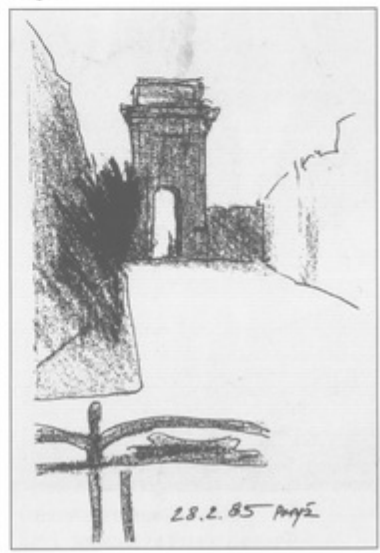


Станислав Лем, вылитый

Нью-Йорк



Париж





Режиссер Анджей Мунк



Режиссер Жан-Люк Годар

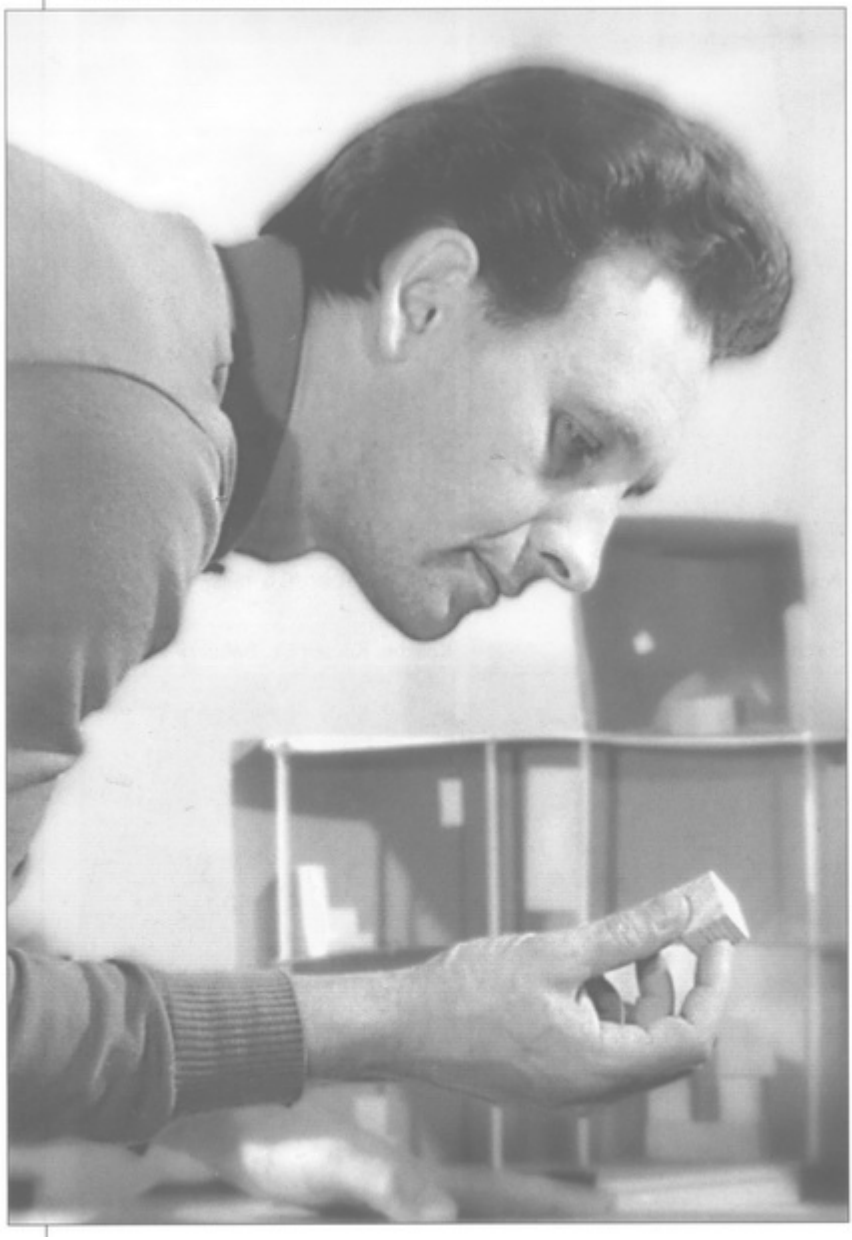
Эжен Ионеско



Краков. Костел Св. Войцеха



Впервые к Шекспиру я обратился,
когда поставил «Гамлета» в Гданьском театре «Побережье»





«Уездная леди Макбет» (1961) – первые подступы к шекспировской теме. В главной роли — Оливера Маркович



Телевизионный «Макбет» (1969). «Жизнь — история, которую пересказал дурак...»



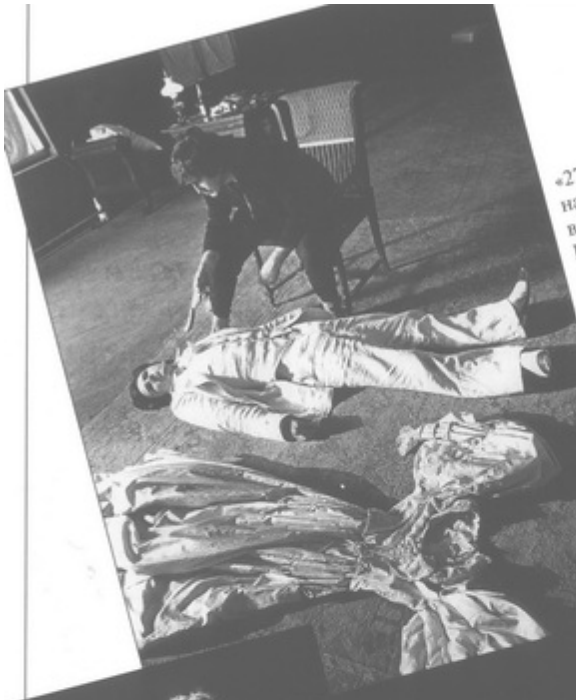
Макбет – Тадеуш Ломницкий, леди Макбет – Магда Заводская



«Бесы» (1987).
Степан Верховенский —
Омар Шериф



Мария Шатова — Изабель Юппер



«27 репетиций "Идиота"» на сцене Старого театра в Кракове. Князь Мышкин — Ежи Радзивилович, Рогожин — Ян Новицкий



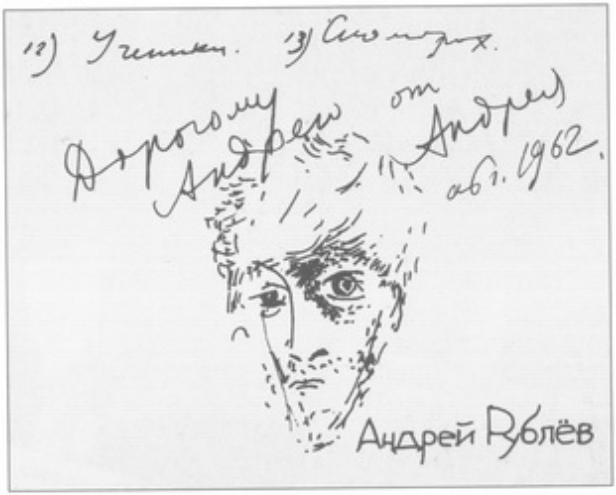
Телевизионный спектакль «Преступление и наказание». Порфирий Петрович — Ежи Штур. Раскольников — Ежи Радзивилович



Постановка «Идиота» в Токио. Князь Мышкин — Тамасабуро Бандо

С Сергеем Юткевичем





Автограф и рисунок Андрея Тарковского

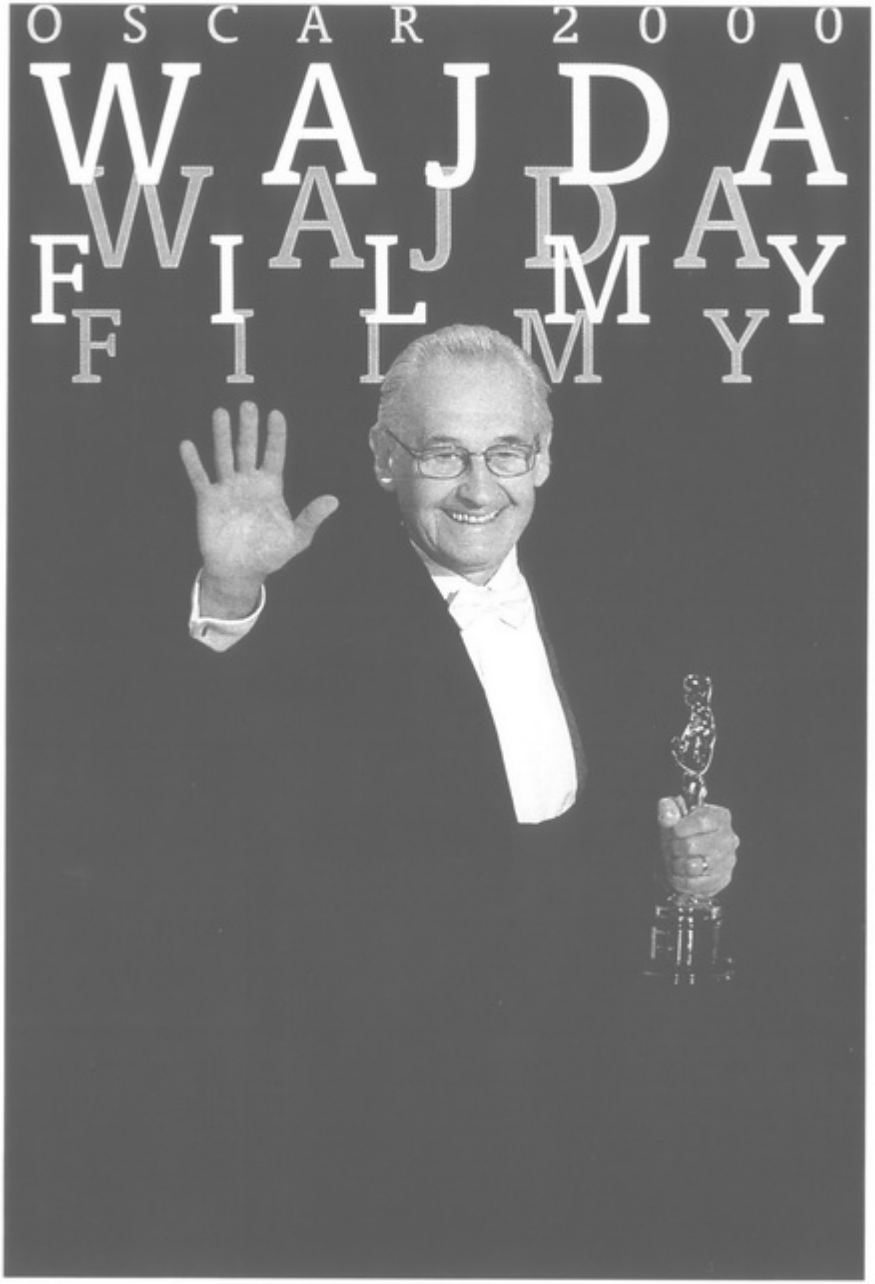




Сцены из «Бесов»
в Московском театре
«Современник»

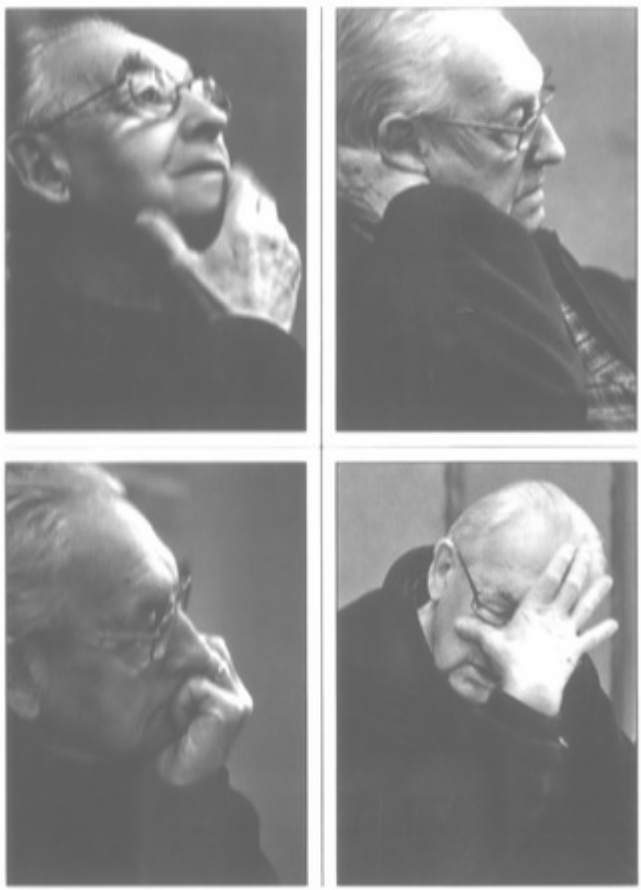


Свершилось! После премьеры «Бесов»
я с Галиной Волчек, Кристиной Захватович
и Игорем Квашой


OSCAR 2000
WAJDA
WAJDA
FILMY
FILMY

Анджей Вайда

КИНО и все остальное



notes

Примечания

1

Львовскими орлятами называют детей-солдат, добровольно защищавших Львов в польско-украинскую войну 1918–1919 гг. Автор имеет в виду картину художника-баталиста Войцеха Коссака (1856–1942). (Здесь и далее прим. перев.)

2

Артур Гроттгер (1837–1867). Живописец и график романтического направления, особо приверженный теме национально-освободительной борьбы.

3

Армия Крайова (АК) — подпольное воинское соединение, руководившееся из Лондона польским правительством в изгнании.

4

Юзеф Чапский (собст. Юзеф фон Гутген-Чапский, 1896–1993) — художник, писатель, общественный деятель. Боевой офицер. Принимал участие и в Первой мировой войне, и в советско-польской войне, и во Второй мировой. В сентябре 1939 г. был взят в плен войсками НКВД. Один из немногих избежавший смерти в Катынском лесу. Польское правительство в изгнании поручило Ю. Чапскому розыск пленных 1939 г. Друг А. Вайды и К. Захватович. Автор книг «Старобельские воспоминания», «На бесчеловечной земле».

5

Харцеры — польские бойскауты.

Wajda. Filmy. TT. 1 i 2. Warszawa, 1996.

7

Ян Хризостом Пасек (ок.1637–1700 или 1701) — поэт, один из основоположников мемуарного жанра в польской литературе, автор цитируемых далее «Воспоминаний» (впервые напечатаны в 1836 г.).

8

3 мая 1791 г., после первого раздела Польши, была принята конституция, заложившая основы монархической республики с выборным и строго контролируемым королем. Однако последующие два раздела, ликвидировавшие польскую государственность, превратили прогрессивную конституцию 3 мая в исторический документ — всего только в декларацию о намерениях, которым не суждено было претвориться в реальность.

9

Речь идет об участнике одной из многих войн XVII в. Гетман Стефан Чарнецкий командовал воинскими частями и в войне против Пруссии, и в войне с Малороссией, и в войне со Швецией.

10

Офлаг (oflag — *нем.*) — лагеря для военнопленных офицеров стран, подписавших Женевскую конвенцию 1929 г.

11

Судьба изменчива, но бог милостив *(лат.)*.

12

В марте 1794 г. генерал Тадеуш Костюшко с 4 000 солдат разбил под Рацлавицами численно превосходящие русские соединения. Этот героический фрагмент польской истории запечатлен во многих произведениях живописи, в частности в батальном полотне Яна Матейко «Костюшко под Рацлавицами» и в «Рацлавицкой панораме», созданной группой художников во главе с В. Коссаком и Я. Стыком.

13

Речь идет о секретном дополнительном протоколе — приложении к Пакту о ненападении между Германией и СССР, подписанном И. Риббентропом и В. Молотовым. В документе оговорен передел зон влияния в Европе. Для Польши этот акт означал IV ее раздел, который и наступил 17 сентября 1939 г.

14

Центральная управа по сельскому хозяйству *(нем.)*.

15

Польское хозяйство *(нем., презрительное)*.

Swianiewicz St. W cieni Katynia. Paris, 1976.

17

Перевод В. Британишского.

18

Перевод В. Британишского.

19

Манифест о сформировании временного правительства был принят 22 июля 1944 г. в г. Хелме, освобожденном от немецкой оккупации раньше других городов Польши.

20

Анджей Мунк (1921–1961) — выдающийся режиссер, постановщик фильмов «Человек на рельсах», «Eroica», «Косое счастье» («Шесть превращений Яна Пищика»), «Пассажирка».

21

Звежинец — окраинный район Кракова.

22

Перевод В. Корнилова.

23

Воинская доблесть *(лат.)*.

24

Леопольд Стафф (1878–1957) — поэт и переводчик. В своем долгом творчестве прошел путь от модернизма и символизма к философской лирике неоклассического типа.

25

Анджей Врублевский (1927–1957) — выдающийся художник, график, историк искусства, сокурсник А. Вайды по Академии изящных искусств.

26

А. Врублевскому принадлежит цикл живописных работ под таким названием.

Здесь: программные *(фр.)*.

28

Яцек Мальчевский (1854–1929) — живописец, приверженец польской повстанческой традиции в искусстве, его живопись эволюционировала от реализма к символизму. В фильме «Березняк» Вайда стилизовал изображение и портреты отдельных действующих лиц, ориентируясь на символистскую живопись Мальчевского.

Станислав Выспянский (1869–1907) — поэт, драматург, художник, реформатор национальной сцены. Вайда ставил его пьесы «Свадьба» (в кино и неоднократно в театре), «Ноябрьская ночь» и «Проклятие».

29

СТАРТ — сокращенное название образованного в 1930 г. общества молодых режиссеров, сценаристов, критиков, не желавших сотрудничать с коммерческим кинематографом.

30

19—22 ноября 1949 г. в г. Висла состоялся съезд кинематографистов, на котором социалистический реализм провозглашался основополагающим творческим методом в кино. Режиссер Антони Богдзевич, единственный из делегатов, выступил в защиту свободы творческого выбора художников.

31

Аллан Старский (род. 1943) — художник-постановщик, регулярно сотрудничающий с А. Вайдой. В 1993 г. получил премию «Оскар» за работу в фильме «Список Шиндлера» (реж. С. Спилберг).

32

А. Вайда использует только оригинальное польское написание фамилии известного режиссера, работающего в разных странах. У непольских авторов она используется в английском варианте Polanski (Полански).

33

Уильям Шекспир В. Макбет. Акт V, сцена 3. Перевод Ю. Корнеева.

34

Там же.

35

«Камо грядеши»

36

В октябре 1956 г. состоялся VIII пленум ЦК ПОРП, на котором первым секретарем партии был избран Владислав Гомулка. Это стало началом польской «оттепели».

37

Гвардия Людова (ГЛ) — партизанское соединение, с 1942 г. действовавшее в оккупированной Польше под руководством Польской рабочей партии. С 1944 г. переименована в Армию Людову (АЛ).

38

Охота — рабочий район Варшавы.

39

Воля и Коло — тогда рабочие предместья Варшавы.

40

В советском прокате этот фильм назывался «Загадочный пассажир».

41

Дэвид Селзник (1902–1965) — американский продюсер и сценарист. Продюссировал один из самых знаменитых фильмов в истории кино «Унесенные ветром» (1939) и ряд фильмов А. Хичкока.

42

Съемки «Пепла и алмаза» проходили на киностудии в г. Вроцлаве.

Подобие *(лат.)*.

Здесь: в образе *(лат.)*.

45

Болеслав Пясецкий (1915–1979) — во время войны офицер Армии Крайовой, за что в 1945 г. арестован НКВД, но вскоре выпущен, в 50-е годы возглавил «ПАКС», организацию светских католиков, контролируемую властями и оппозиционную католическому костелу. С 1971 г. был членом Госсовета ПНР.

46

Мечислав Мочар (1913–1986) — генерал, крупный партийный деятель националистической ориентации.

47

Польская крестьянская община.

48

Иво Андрич (1897–1975) — выдающийся сербский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1961).

49

С. Выспянский. Свадьба. Акт первый. Сцена 25. Перевод М. Кудинова.

50

Поэт Люциан Рыдель (1870–1918) — прототип образа Жениха в драме Ст. Выспянского.

51

О вкусах не спорят *(лат.)*.

52

«Заколдованный круг» — название драмы Л. Рыделя и картины художника Яцека Мальчевского (1854–1929).

53

Анджей Жулавский (род. 1940) — польский кинорежиссер и писатель. Свой кинематографический путь начинал в качестве ассистента и 2-го режиссера на фильмах А. Вайды «Самсон» и «Пепел». После первых самостоятельных работ выехал во Францию и, по сути дела, стал французским режиссером.

54

Казимеж Выка (1910–1975) — крупный историк и критик литературы, профессор Ягеллонского университета в Кракове.

55

Агнешка Осецкая (1936–1997) — журналист, поэт, автор текстов многих песенок для сатирических сцен. В московском театре «Современник» шла ее пьеса «Вкус черешни», песни к которой перевел Б. Окуджава.

56

Речь идет о волне рабочих протестов, прокатившихся в декабре 1970 г. по крупным предприятиям Побережья, в первую очередь верфям. Эти выступления были жестоко подавлены властями, что в значительной мере послужило причиной отставки Вл. Гомулки. На посту первого секретаря ЦК ПОРП его сменил Эдвард Герек.

57

Ришард Филипский (род. 1934) — актер и режиссер театра и кино. Среди его наиболее известных работ роли в фильмах «Хубаль», «Потоп», «Государственный переворот» и др. В 70-е годы активно выступал на политической арене, был «лицом» националистического объединения «Грюнвальд».

Анна Ивашкевич — жена Я. Ивашкевича, *Ванда Вертенштейн* (1917–2003) — журналист, критик, переводчик, друг А. Вайды.

59

Имеется в виду композитор Кароль Шимановский (1882–1937), родственник и близкий друг Я. Ивашкевича.

60

Марек Хласко (1934–1969) — польский писатель, властитель дум поколения 50-х годов. В середине 60-х гг. эмигрировал, жил и писал в разных странах.

61

Юзеф Хелмонский (1849–1914) — польский живописец-реалист, автор преимущественно жанровых и пейзажных работ. Кругом тематических мотивов и манерой письма перекликается с искусством передвижников.

62

К. Захватович нашила на края одежд куски черной ткани неправильной формы.

Политической корректности *(англ.)*

Mackiewicz Kat St. Dostojewski. Warszawa, 1979.

65

Я должен быть жесток, чтоб добрым быть.

Сохранены стиль и пунктуация польского оригинала.

67

12 мая 1926 г. маршал Ю. Пилсудский совершил военный переворот, в результате которого в конституционную систему, архитектором которой был тот же Пилсудский, были внесены ограничения, равно, как и в деятельность многих демократических институтов. Режим, установленный в результате майского переворота, получил название «санации» (оздоровления).

Гражданская милиция.

69

Комитет защиты рабочих (Принята польская аббревиатура KOR от Komitet Obrony Robotnikow) — оппозиционная общественная организация, в которую входили видные деятели науки, культуры, духовенства. Основана в 1975 г.

70

Союз левой демократии — партия посткоммунистического толка. На президентских выборах 1993 г. ее кандидатом был А. Квасьневский, на парламентских партию возглавлял Л. Миллер.

71

Ст. Выспянский. Свадьба. Акт первый, Сцена 25. Пер. М. Кудинова.

72

«Костюшковцами» Вайда называет солдат и офицеров 1-й дивизии Войска Польского, сформированной согласно договоренности И. Сталина и В. Сикорского на советской территории в составе Красной Армии. С этой целью из лагерей ГУЛАГа и с мест принудительного поселения были освобождены тысячи поляков, оказавшихся в местах лишения свободы после 17 сентября 1939 г.

73

Традиция общения живых с духами предков нашла отражение в великих произведениях польской литературы — в драматической поэме «Дзяды» А. Мицкевича и «Свадьбе» С. Выспянского.

74

Роман Стефана Жеромского «Канун весны» был экранизирован режиссером Филипом Байоном в 2001 г.

75

Михаил Геллер (1922–1997) — историк и публицист, автор книг: «История Российской империи» в 2 тт., «История России. 1917–1995» в 4 тт. (совм. с А. Некричем), «Утопия у власти» (совм. с А. Некричем), «Седьмой секретарь», «Андрей Платонов в поисках счастья», «Глазами историка: Россия на распутье», «Вехи 70-летия» и др.

В оригинале написано по-русски.

77

Лев Рывин (род. 1945) — крупнейший польский продюсер, многократно работавший с А. Вайдой. На съемках «Списка Шиндлера» был продюсером с польской стороны.

78

Яцек Куронь (1934–2004) — диссидент, один из активистов «Солидарности», член правильства Т. Мазовецкого.

79

А. Вайда имеет в виду двух польских поэтов — тогда еще живого Чеслава Милоша и Виславу Шимборскую.

80

Генерал Т. Коморовский (конспиративная кличка Бор, 1895–1966) — военный руководитель Варшавского восстания.

81

Владимир Алганов — кадровый офицер КГБ, потом СВР, в 1981–1992 гг. 1-й секретарь посольства СССР/ РФ в Варшаве. В 1993 г. выслан из Польши за шпионаж. Ныне заместитель генерального директора Росэнергоатома.

82

Мечислав Раковский (род. 1926) — журналист, политический деятель ПНР. Активный сторонник введения военного положения в 1981 г. В 1988–1989 гг. премьер-министр последнего коммунистического правительства Польши.

83

Януш Онышкевич — один из лидеров «ранней» «Солидарности».

84

Тадеуш Мазовецкий (род. 1927) — первый руководитель некоммунистического правительства после свободных выборов 1989 г.

«Корчак» (1990), «Перстень с орлом в короне» по роману А. Сцибора-Рыльского (1992), «Страстная неделя» по повести Е. Анджеевского (1995) — фильмы А. Вайды начала 90-х годов.

86

Юлиуш Каден-Бандровский (1885–1944) — прозаик и публицист, в 20—30-е гг. близкий по воззрениям Ю. Пилсудскому, послужившему прототипом заглавного героя его романа «Генерал Барч» (1922). Повесть «Матеуш Бигда», на основе которой А. Вайда снял телефильм «Идет Бигда!», написана в 1933 г. Писатель погиб во время Варшавского восстания.

87

Феликс Ясенский по прозвищу «Мангха» (1880–1920) — по образованию юрист, был страстным коллекционером, с особым интересом собирал изобразительное и прикладное искусство Юго-Восточной Азии.

88

Уильям Шекспир В. Гамлет. Действие I, картина V. Перевод Б. Пастернака.

89

Цитаты из «Пана Тадеуша» даются в переводе С. Мар.

90

Перечислены произведения А. Мицкевича («Пан Тадеуш», «Дзяды», «Кордиан») и Ст. Выспянского («Свадьба»).

91

Ян Новак-Езёранский (1913–2004) — легендарная личность новейшей польской истории. Политик, публицист, он в годы войны был курьером-связным между силами Сопротивления в стране и правительством в изгнании. Во время «холодной войны» создал и долгие годы возглавлял польскую службу радио «Свободная Европа». Вернувшись в страну в 2002 г., оказался чрезвычайно востребованным. Для большинства поляков был абсолютным моральным авторитетом.

Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

93

В оригинале выделенные курсивом слова написаны по-русски.

Фильмография и театрография работ Анджея Вайды составлены И. Рубановой